RTM

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTM)* est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire, qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, http://recherche.ua.edu.lb/crtm/), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM.

IREMUS institut de recherche en musicologie

CRTM Centre de Recherche sur les Traditions Musicales

http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

http://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen

http://www.geuthner.com/livre/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen/988

20 €
ISBN : 978-9953-552-68-2
ISBN : 978-2-7053-3963-0

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

9 789953 552682
9 782705 339630

RTM n°10
Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen
Les Éditions de l'Université Antonine
GEUTHNER

RTM

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

n°10

Mélanges offerts à Jean During

Jérôme Cler *Homo musicans*

Sasan Fatemi *Quelques réflexions sur les notions « classique » et « populaire »*

Nidaa Abou Mrad *Acception herméneutique anaphatique de la tradition en Orient musical*

Arash Mohafez *Le « refrain interne » comme outil formel de création des pishrow-s 'ajami*

Amer Didi *Identification d'un musicographe de Samarkand, auteur de l'Urjūza Fī-Al-Anġām (Fin xvi^e - début xvii^e siècle)*

Theodore Levin *The Silk Road as Jam Session, Then and Now*

Will Sumits *(Translation, analysis, and introduction by), Tawārīkh-i Mūsīqīyūn: the 'Histories of Musicians' from Herat and Khotan according to a 19th century Chaghatai treatise from Eastern Turkestan*

Mukaddas Mijit *et* François Picard *Vers à soie du printemps. Flûte et luths ouïghours, du Turkestan à la Chine*

François Picard *Une étude modale. Pour Jean During*

Laurent Aubert *L'art et la manière. Le Tirayāṭṭam, un rituel spectaculaire du Kerala*

Jean During *L'autre dans le miroir. Le regard croisé de l'ethnomusicologue*

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM N°10 B.indd 1 24/10/2016 11:53

Revue des Traditions Musicales
des Mondes Arabe et Méditerranéen

La *Revue des Traditions Musicales (RTM)* est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique)

Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
François Picard, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223

Comité scientifique et de lecture
(en plus des membres du comité de rédaction, par ordre alphabétique)

Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, Université de Tunis
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
François Madurell, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction

Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM),
rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine
B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 924073/4/6
Fax : + 961 5 924815
Site : http://www.ua.edu.lb
Mél. : nidaa.aboumrad@ua.edu.lb

RTM

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

n°10

Mélanges offerts à Jean During

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

En filigrane de la couverture

Cercle d'arborescence modale, *Kitāb fī maʿrifat al-anġām wa-šarḥihā*
[Livre de la connaissance des modes et de leur explication]
de Šams a-d-Dīn A-ṣ-Ṣaydawi (d.1506)

© 2016, Les Éditions de l'Université Antonine, tous droits réservés.
Université Antonine B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 924073/4/6 - Fax : + 961 5 924815
Mél. : editions@ua.edu.lb - Site : www.ua.edu.lb

IBSN : 978-9953-552-68-2

© 2016, S.N. LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER S.A.
16, RUE DE LA GRANDE CHAUMIÈRE - 75006 PARIS

IBSN : 978-2-7053-3963-0

ISSN : *en cours*

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Composition de la couverture
Vincent Castevert

RTM

Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».

Le n° 2 – 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».

Le n° 3 – 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».

Le n° 4 – 2010 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».

Le n° 5 – 2011 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».

Le n° 6 – 2012 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».

Le n° 7 – 2013 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) ».

Le n° 8 – 2014 est intitulé « Rythmes ».

Le n° 9 – 2015 est intitulé « Taqsīm ».

Sommaire

Éditorial 9

Biobibliographie de Jean During 11

Jérôme Cler, *Homo musicans* 23

Sasan Fatemi, *Quelques réflexions sur les notions « classique » et « populaire »* 31

Nidaa Abou Mrad, *Acception herméneutique anaphatique de la tradition en Orient musical* 61

Arash Mohafez, *Le « refrain interne » comme outil formel de création des pishrow-s 'ajami* 81

Amer Didi, *Identification d'un musicographe de Samarkand, auteur de l'*Urjūza Fī-Al-Anġām *(Fin XVI^e - début XVII^e siècle)* 99

Theodore Levin, *The Silk Road as Jam Session, Then and Now* 109

Will Sumits (Translation, analysis, and introduction by), *Tawārīkh-i: Mūsīqīyūn the 'Histories of Musicians' from Herat and Khotan according to a 19th century Chaghatai treatise from Eastern Turkestan* 127

Mukaddas Mijit et François Picard, *Vers à soie du printemps. Flûte et luths ouïghours, du Turkestan à la Chine* 201

François Picard, *Une étude modale. Pour Jean During* 211

Laurent Aubert, *L'art et la manière. Le Tirayāṭṭam, un rituel spectaculaire du Kerala* 217

Jean During, *L'autre dans le miroir. Le regard croisé de l'ethnomusicologue* 235

Résumés 255

Abstracts 259

Éditorial

Ce dixième numéro de la *Revue des Traditions Musicales* rend hommage à une figure exceptionnelle de la musicologie de l'Orient. Il est vrai que la stature de Jean During transcende par sa transdisciplinarité, son érudition, son expertise et son éclectisme les délimitations usuelles des domaines disciplinaires et des champs d'études. Serait-il philosophe, anthropologue, musicien, ethnomusicologue, musicologue ou tout simplement un amoureux passionné des traditions musicales modales ? Musiques diverses et unes de cette Asie intérieure si chère à son cœur, ou musique du cœur unifié de l'Orient et de toute humanité, ce gnostique de la « clairaudience », cet herméneute de ce qui se passe en tradition, en un monde perçu comme lieu épiphanique, pose néanmoins des questions qui touchent à l'essentiel et suggère les cheminements arborescents d'une pensée authentiquement enracinée dans l'inclusion présentielle, tout en se cachant derrière la modestie initiatique de l'inconnaissance du sage expert qui ne s'est jamais départi de l'émerveillement de l'enfance.

Sans prétendre rendre un hommage exhaustif à la multiplicité des facettes de ce détenteur de la tradition sapientielle des traditions musicales de l'Orient, une dizaine de ses amis, de différentes générations et obédiences disciplinaires, ont voulu lui dédier ces « Mélanges ». Ce groupe d'articles se partage en deux volets en fonction des régions concernées. Le premier volet traite surtout des traditions d'Iran, de Turquie et du Levant, avec des contributions de Jérôme Cler, Sasan Fatemi, Nidaa Abou Mrad, Arash Mohafez et Amer Didi, tandis que le deuxième volet étudie des questions inhérentes à des traditions situées plus à l'Est, avec les textes de Theodore Levin, Will Sumits, Mukaddas Mijit, François Picard et Laurent Aubert. Par-delà les allusions explicites et/ou implicites à l'œuvre de Jean During, ces textes ont cependant ceci en commun de se situer à l'interface entre différentes traditions musicales et de mettre en exergue des traits, des gestes et des aspirations communs et ce, tout en assumant la territorialité spécifique des pratiques traditionnelles étudiées ou évoquées. Le tout débouche sur un texte du dédicataire qui représente une synthèse rétrospective et prismatique de son parcours et qui, avant d'avoir lu les textes de ses amis, semble répondre à certaines questions qu'ils soulèvent, par une coda propédeutique et prédictive, réaliste et sans illusion.

Nidaa Abou Mrad (rédacteur en chef)

Biobibliographie *de Jean During*

Notice Biographique

Jean During est directeur de recherche émérite au CNRS (LESC/CREM) et directeur de thèses à Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X). Spécialiste des cultures du Moyen-Orient et de l'Asie Centrale, il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages sur les musiques de cette aire, en particulier dans leurs rapports avec la société, la pensée et la spiritualité musulmanes.

Son approche allie la pratique de la musique à l'érudition. Au cours d'un séjour de neuf ans en Iran, de 1971 à 1981, il fut, entre autres, boursier de l'Académie iranienne de Philosophie, puis professeur de philosophie. Mais surtout il fut formé à la musique persane auprès des meilleurs maîtres comme Ali Akbar Shahnâzi, Yusof Forutan, Dariouche Safvate et Nur Ali Borumand. Après avoir reçu le prix de *setâr* de la Télévision Iranienne, il a donné de nombreux concerts sur les luths *târ*, *setâr*, *tanbur* et, plus tard, sur la viole baloutche *sorud* qu'il a étudié à Karachi. En 2012, il a publié en Iran deux CDs d'une trentaine de ses « compositions persanes » innovantes mais fidèles au style de ses maîtres.

Durant sa carrière au CNRS où il entre en 1981, son champ de recherche s'est élargi à l'Azerbaïdjan puis à l'Asie Centrale où il a passé plusieurs années, d'abord comme secrétaire scientifique de l'Institut Français d'Études de l'Asie Centrale, puis pour lancer le programme de l'Aga Khan Music Initiative in Central Asia. Durant cette période, il a étudié les traditions musicales des Ouzbeks, des Tadjiks, des Uyghurs, des Karakalpaks et des Kirghiz. De 2003 à 2005, il a dirigé l'Institut Français de Recherche en Iran. Soucieux de faire connaître et apprécier les musiques qu'il a approchées, il a publié une cinquantaine de CDs couvrant une aire allant de la Turquie au Xinjiang et a organisé de nombreux concerts sur plusieurs continents. Parmi ses ouvrages, quatre ont été traduits et publiés en persan, ainsi que de nombreux articles.

Publications

1. Ouvrages

- *Islam. Le combat mystique*, Paris, Laffont, 1975 (ouvrage de vulgarisation scientifique).
- *La musique iranienne : tradition et évolution*, Paris, Recherche sur les Civilisations, 1984.
- *Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, A. Michel, 1988.
- *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*, Baden-Baden, V. Koerner Verlag, 1988.
- *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris, IFRI-Peeters 1989.
- *The Art of Persian Music*, en coll. avec Z. Mirabdolbaghi et D. Safvate, Washington, Mage Publishers, 1991.
- *Le répertoire modèle de la musique persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh*, Téhéran, Sorush, 1991.
- *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse, Verdier, 1994.
- *Musiques d'Asie centrale : l'esprit d'une tradition*, Paris/Arles, Cité de la Musique/ Actes Sud, Musique du Monde, 1998.
- *Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, Milano, Ricordi/BMG, 2005a.
- *The Radif of Mirzâ 'Abdollâh. A Canonic Repertoire of Persian Music*, Téhéran, Mahoor, 2006 (Réécriture du *Répertoire modèle de la musique persane*, revue et augmentée).
- *La voix du chamane : étude sur les baxshi tadjiks et ouzbeks*, en coll. avec Sultonali Khudoberdiev, Paris, L'Harmattan, 2007.
- *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner, 2010.
- *Resonance. The Legacy of Ostad Elahi*, in conversation with Chahrokh Elahi, New York, Arpeggio, 2016.

2. Ouvrages traduits du français

- *Musiqi va 'erfân*, Traduction persane d'un chapitre de *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Téhéran, 2000.
- *The Spirit of Sounds: The Unique Art of Ostad Elahi (1895-1974)*, Rosemont, Cornwall Books, 2003.
- *Ruh-e naghamât*, Téhéran, ۲۰۰۳.
- *Musiqi-e irâni, sonnat va tahavvol*, Téhéran, 2004.
- *L'anima dei suoni*, trad. Tullio Visioli, Paris, Chemins de Traverse, Bouquineo.fr livre numérique ISBN 978-2-313-00297-1, 2011.
- *Musica ed Estasi, L'Ascolto Mistico Nella Tradizione Sufi*, trad. et éd. Giovanni de Zorzi, Rome, Squilibri, 2013.

3. Articles

- « L'initiation », *René Guénon*, Paris, Planète Plus, 1970.
- « Le son », *Le Nouveau Planète*, II, Paris, 1972, p. 78-85.
- « Éléments spirituels dans la musique traditionnelle iranienne contemporaine », *Sophia Perennis*, 1-2, Téhéran, 1975, p. 129-154.
- « Islam », *Les pouvoirs de l'Esprit*, Paris, Retz, 1976, p. 250-279.
- « Monde imaginal et arts de l'Islam », *The World of Music*, XIX-3-4, 1977, p. 35-43.
- "The Imaginal Dimension and Art of Iran", *The World of Music*, XIX-3-4, 1977, p. 24-34.
- « L'Au-delà de la mort en Islam », *La Mort est une autre Naissance*, Paris, Retz, 1978, p. 161-186.
- "Music, Poetry and the Visual Arts in Persia", *The World of Music*, I, 1982, p. 72-88.
- "Revelation and Spiritual Audition in Islam", *The World of Music*, IV, 1982, p. 68-84.
- « La musique traditionnelle iranienne en 1983 », *Asian Music*, 1984, p. 11-31.
- « Le son de l'âme » (interview), *Question de*, n° 50, 1983, p. 26-38.
- « Réponse à Mme Bakhtanesar », *Bulletin du Cemo*, 1984, p. 43-44.
- « Théories et pratiques de la gamme iranienne », *Revue de Musicologie*, 1985, p. 79-118.
- « Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient. Les données nouvelles », *Cahiers de musiques traditionnelles*,1988, p. 100-111.
- "The Modal System of Azerbaijani Art Music. A Survey", *Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion*, Berlin, Jürgen Elsner (ed.), 1989, p. 133-145.
- « Le mythe du Simorgh dans la musique extatique du Baloutchistan », *Luqmân*, Iran University Press, 1989, p. 21-38.
- "Der Mythos der Simorg", *Spektrum Iran*, 1990, p. 3-19.
- « L'organisation du rythme dans la musique de transe baloutche », *Revue de Musicologie*, 1990, p. 213-225.
- « L'autre oreille : le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1990, p. 57-78.
- "The Organization of Rhythm in Baluchi Trance Music", *European Studies in Ethnomusicology Historical Developments and Recent Trends*, Max Peter Baumann, Alicia Simon, and Ulrich Wegner (eds.), Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1992, p. 200-212.
- « Systèmes acoustiques et systèmes métaphysiques dans les traditions orientales », *L'Esprit de la Musique*, éd. H. Dufourt, J.-M. Fauquet, and F. Hurard, Paris, Klincksieck, 1992, p. 177-184.
- « L'Oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran : 1980-1990 », *Asian Music*, 1992, p. 135-164.

- « Musique, nation & territoire en Asie interieure », *Yearbook for Traditional Music*, 1993, p. 29-42.
- « Question de goût : l'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1994, p. 27-49.
- « Carnets de voyage au Moyen-Orient », *Internationale de l'imaginaire*, n° 4, *La musique et le monde*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 115-144.
- "The Baluchi *Zahirig* as a Modal Landscape and the Emergence of a Classical Music", *The Structure and Idea of Maqâm*, J. Elsner & R. Pekka Pennanen, Tampere, 1997, p. 39-63, Résumé du texte et 15 pages de transcriptions dans : [https://www.academia. edu/s/d9b99e12c9/baluchi-zahirig-modes-academiapdf].
- « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1997, p. 17-36.
- « Science divine et science des hommes. Mesures d'intervalles et décalage épistémique dans la théorie de la musique persane », *La science dans le monde iranien à l'époque islamique*, éd. Z. Vesel, H. Beikbaghban, Th. de Crussol, Téhéran, IFRI, 1998, p. 65-80.
- "Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Techniques and Cultures", *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, Anders Hammarlund, Tord Olsson, and Elisabeth Odalga (eds.), Istanbul, Swedish Resarch Institute, 2001, p. 149-168.
- « Musique et musiciens d'Ouzbékistan », *Missives*, 2001, p. 62-73.
- « *Hand Made*. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 2001, p. 39-68.
- "Snapshot: Abdurahim Hamidov, An Eminent Contemporary Master", *Garland Encyclopedia of World Music*, volume 6: *The Middle East*, United Kingdom, Routledge, 2001, p. 907-908, [http://glnd.alexanderstreet.com/View/330625#page907].
- "The Symbolic Universe of Music in Islamic Societies", *Garland Encyclopedia of World Music*, volume 6: *The Middle East*, United Kingdom, Routledge, 2001, p. 177-188, [http://glnd.alexanderstreet.com/View/330078#page177].
- "Music, Trance, and Therapy in Baluchistan", *Garland Encyclopedia of World Music*, volume 6: *The Middle East*, United Kingdom, Routledge, 2001, p. 881-890, [http://glnd.alexanderstreet.com/View/330610#page881].
- "Tradition and History: The Case of Iran", *Garland Encyclopedia of World Music*, volume 6: *The Middle East*, United Kingdom, Routledge, 2001, p. 853-864, [http://glnd.alexanderstreet.com/View/330593#page853].
- "Uber das besondere Verhältnis von Macht und Musik", *Abseits der Seidenstrasse*, Berlin, Kunst und Kuktur aus ZentralasienHaus der Kulturen der Welt, 2002, p. 89-93.
- « Les intervalles musicaux en Asie intérieure à l'ère moderne », *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (X^e^-XIX^e^ siècles)*, éd. N. Pourjavady and Z. Vesel, Téhéran, IFRI, 2004, p. 217-236.

- « Les bardes du Khorasan iranien. Le bakhshi et son répertoire par Ameneh Yousefzadeh », Compte rendu, *Cahiers de musiques traditionnelles*, 2004, p. 357-360.
- "Power, Authority and Music in the Cultures of Inner Asia", *Ethnomusicology Forum*, 2005, p. 143-164.
- « L'oreille mondiale et la voix de l'Orient », Assilah - Maroc, 2007, [http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/during-2007.pdf].
- Introduction, *La musique à l'esprit : enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- « Valeurs et projet moral dans les traditions musicales orientales », *La Musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, éd. J. During, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 79- 97.
- « Les conditions d'une musique spirituelle : le cas du maître kurde Ostâd Elâhi (1895-1974) », *Actes de la 4e édition du Colloque international « Soufisme, Culture et Musique »*, éd. Zaïm Khanchalaoui, Alger, CNRPAH, 2008, p. ٩٤-١٠٤.
- "The Sources of Transoxian Musical Intervals", *Proceedings of the 5th Meeting of the Study Group "Maqâm"*, Jürgen Elsner and Gisa Jähnichen, Berlin (eds.), Trafo, 2008 p. 75-82.
- "Therapeutic Dimensions of Music in Islamic Culture", in D. Koen ed., *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 361-392.
- "The loss of maqamic sense in Central Asia", *Muqam in and outside of Xinjiang/China: Proceedings of the 6th Study Group Meeting Muqam, Urumqi 2006*, Chinese Uyghur Classical Litterature And Muqam Institute Urumqi, 2009, p.91-101.
- "The Intervals of the Azerbaijani Mugam: back to the sources", Article en ligne sur [Academia.edu].
- "New Challenges for the Musical Tradition in Contemporary Iran", *Proceedings of International Musicological Symposium "Space of the Mugham"*, Baku, 2009, p. 124-129.
- « Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales », *Les Cahiers de la SQRM*, Éthique, droit et musique [Ethics, Law and Music], 2010, p. 89-98.
- "The Assimilation and Dissimilation during the Process of Musical Interaction in Silk Road", « Circulation, échanges et évolution des musiques de l'espace iranien, de l'antiquité à l'ère industrielle. Le cas des instruments de musique », *Proceedings of the International Conference*, Taipei, 2010, p. 10-13, 76-77.
- "The Assimilation and Dissimilation during the Process of Musical Interaction in Silk Road. Music of Iran", *Proceedings of the international conference* (TC0 30th Anniversary), Taipei, 2010, p. 15-17.
- Harris Rachel (Compte rendu de), *The making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, Ashgate, 2009, *Eurasian reader*, Berlin, Schwartz, 2010, p. 519-521.

- « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue », *Musique et globalisation* : Musicologie - Ethnomusicologie, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 39-66.
- « L'oiseau de l'âme et la cage du corps », *Musique, corps, âme*, Paris, Cité de la Musique, 2011, p. 97-110.
- « Tradition musicale, identité et nationalisme en Asie centrale », rret et Carole Fe .dé ,Arnaud Ruffier*Cahiers d'Asie Centrale*, « La définition des identités », 2011, p. 367-377.
- « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue », *Musique et globalisation : musicologie, ethnomusicologie*, éd. Jacques Bouët et Makis Solomos, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 39-68.
- « Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales », (*cf. supra*, article republié dans *Pertinence*, n° 4, « Questions éthiques »), Liban, Revue de recherche scientifique interdisciplinaire de l'Université Antonine, 2011, p. 67-85.
- "The *Dotâr* Family in Central Asia. Organological and Musicological Survey", Istanbul, *Porte Akademik. Organoloji Sayasi*, 2012, p. 93-102.
- "Baluch Healing Ritual and Trance Music" ["Musîqî at-tadâwî wa'l ghashiya fî balushsitân"], *The Journal of Dar Al-Athar Al-Islamiyya*, n° 36, 2012, p. 2-6.
- Préface de Jean During à l'ouvrage de Nicolas Élias, *Lavta, étude pour un luth d'Istanbul*, Istanbul, Isis Press/IFEA, 2012.
- « La musique en Islam », éd. J-C Attias et E. Benbassa, *Encyclopédie des religions*, Paris, Fayard, 2012, p. 459-469.
- « Médecine moderne et médecine traditionnelle en Asie centrale », *Les Maîtres du désordre*, Catalogue de l'exposition du musée du Quai Branly, Paris, 2012, p. 300-305.
- « Du sillon du disque aux replis de la mémoire. Le cas de l'Asie intérieure », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (RTMMAM)*, n° 5, 2012, « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission », p. 11-26.
- "The Vocal-Instrumental Relationship in Inner Asian *Maqâm* Traditions. A Preliminary Overview", Suraya Agaeva ed., *Materials of the 3rd International Symposium "Space of Mugham"*, Baku, 2013, p. 55-64.
- « La saga des instruments orientaux », *La musique et ses instruments*, Michelle Castellengo et Hugues Genevois, Paris, Delatour, 2013, p. 517-522.
- « Pour une déconstruction des corpus musicaux canoniques d'Asie intérieure », *Anthropologie et Société*, 38-1, 2014, p. 62-84.
- « Sous-sons et sur-sens. Subtilités du discours musical », *RTMMAM*, n° 7, 2014, p. 9-29.
- [Revue de CD] « CACHEMIRE. Le sūfyāna kalām de Srinagar. Ustad Ghulām Mohammad Sāznavāz », Enregistrement : Renaud Millet-Lacombe, Texte : Laurent Aubert, en coll. avec Paul Grant, 1 CD AIMP, 2013, *Cahiers d'Ethnomusicologie*, n° 27, 2014, p. 329-332.

- « Montage, officialisation et démontage de quelques répertoires d'Asie intérieure », Mondher Ayari et Antonio Lai (éds.), *Les corpus de l'oralité : l'acte créateur entre cultures de l'oralité et cognition musicale en Méditerranée*, Paris, Delatour, 2014, p. 47-59.
- « De l'espace lisse au temps troué : à propos des musiques nomades », en coll. avec Élie During, éd. P. Criton & J.-M. Chouvel., *Deleuze et la musique*, Paris, CDMC, 2015, p. 327-330.
- « De la délectation à la médication. L'évolution des conceptions de l'effet de la musique dans l'ancien monde musulman », *Cahiers d'Ethnomusicologie*, n° 28, 2015, p. 171-182.
- « L'improvisation, vue de l'intérieur. Entretien avec le maître de *tanbur* Chahrokh Elahi », *Penser l'improvisation*, éd. Mondher Ayari, Paris, Delatour, 2015, p. 133-146.
- "The Baluchi *benju*, a New Traditional Instrument", *NEMO*, vol. 3, n° 4, 2015, p. 21-29.
- "Kashmiri Sufyāna Kalām in the Light of the Middle-Asian Sources", *Maqam tradition between theory and contemporary music making*, J. Elsner, G. Jähnichen, C. Güray (eds.), Ankara, Yildirim Beyazit Universitesi, 2016, p. 49-62.
- « Instruments d'Orient et d'Occident : fluxs et résonances », *Bâton de pluie, tambour lunaire, Instruments de musique d'Orient, d'Afrique et d'Asie*, Nice, Musée du Palais Lascaris, 2016, p. 34-50.

Sous presse :

- "An Indo-Persian Musical Treatise: The Tebb-e Dārā Shokuh, 1646", *The Journal of Central Asian Studies*, Calcutta.
- « Mythes d'oiseaux et musiques mythiques », *Mélanges offerts à François-Bernard Mâche*.
- "Spiritual Resonances in Musical Cultures of Central Asia: Myths, Dreams and Ethics".

4. Traductions du persan

- Samâ', Le Concert Spirituel, J. Nurbakhsh, *Sophia Perennis* IV, 1977, p. 51-78.
- L'Ascension du Prophète, Fadhl Rashidoddin Meybodi (XII^e^ s.), trad. et commentaire, *Question de*, mars 1981, p. 65-82.
- Musique iranienne et mystique, D. Safvat, *Études Traditionnelles*, 1984, n° 484, p. 42-54 et n° 485, p. 94-109.

5. Articles traduits en persan

- "Mafhum-e sonnat dar musiqi-e mo'âser-e irâni", *Mahoor Music Quarterly*, vol. 5, n° 15, Téhéran, 2000, p. 5-15.
- "Bâdhâ-ye afriqâ'i va jinnhâ'ye baluch", *Mahoor Music Quarterly*, Téhéran, 2002a, p. 47-57.

- "Zahirig-e baluchi va peydâyesh-e yek musiqi-ye *kelasik*", *Mahoor Music Quarterly*, n° 24, Téhéran, 2004, p. 11-31.
- "Musiqi va tasxirshodegi dar Baluchestân, Goftogu bâ Zhân During", *Mahoor Music Quarterly*, n° 28, Téhéran, 2005, p. 161- 174.
- "Qodrat, marja'iyat-e siâsi va musiqi dar farhanghâ-ye âsiâ-e dâkheli", *Mahoor Music Quarterly*, n° 32, Téhéran, 2006, p. 109-131.
- "Bedâhe dar musiqi-e honari-e Irân", *Mahoor Music Quarterly*, n° 37, Téhéran, 2007, p. 171-178.
- « Vers une redéfinition de la discipline musicologique. La contribution exemplaire de Mahoor », *Mahoor Music Quarterly*, n° 40, 2008, p. 23-26, en persan.
- "Favâsel-e maqâm-e azerbaijâni: bâzgasht be sar-cheshmehâ" ["The Intervals of the Azerbaijani Mugam: Back to the Sources"], *Mahoor Music Quarterly*, 2009, p. 9-17, [https://www.academia.edu/10349080/The_Intervals_of_the_Azerbaijani_Mugam_back_to_the_sources] (pour la version anglaise).
- "Utturâ âsiadagi harqâ'isi davlatlarning muqâmgha nanqidi nazar" [traduction uyghur de "The Loss of Maqamic Sense in Central Asia"], *Halqara muqam muhakima yiqini maqâlelâr toplini*, Urumqi, 2009, Xinjiang Nashriati, p. 250-362.
- "Khonyâgarân-e Tâjikistân va Kuroghly-khâni-e fârsi" [« Bardes du Tadjikistan et Gurguli Khani Persan »], *Mahoor Music Quarterly*, n° 54, 2012, p. 65-79.
- "Molâheze dar bâreye târ-e irani va azerbaijani" (Remarques sur les *târ* iranien et âzeri), *Mahoor Music Quarterly*, n° 58, 2013, p. 163-176, [https://www.academia.edu/ 5877206/on_the_Persian_and_Azerbaijani_tar].
- "Ritmhâ-ye tokhm-e morghi shekl va tarbi'-e dowr" [Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle], *Mahoor Music Quarterly*, n° 63, 2014, p. 165-184.

6. Articles d'encyclopédies

- Articles « Iran », « Ethnomusicologie », « Folklore », « Chant », « Musique Militaire », in Marc Honegger, *Dictionnaire de la Musique*, Paris, 1975.
- "Azerbayjan", "barbat", "Bohur ol-alhân", "bayât", "Bastenegâr", "Bozorg", "chahârmezrâb", "chahârtâr", "chogur", "Dâd", "darâmad", "dasâtin", "dashti", "dasta", "dastân", "dastgâh", "dâyera", "dawr", "delkash", "dotâr", "dozala", "drums", "Ebâdi", "Erâq", "Esfahân, "hâl", "Homâyun", "Hormozi", "Hazin", "gushe", "Shur", New-York, *Encyclopaedia Iranica*, 1987-1997.
- "Hejâz", *Boniyâd-e Dâ'erât ol-ma'âref-e eslami*, Téhéran.
- "Rabâb", *Dâneshnâme-ye jahân-e eslâm*, Téhéran.
- "Dotâr", *Dâneshnâme-ye jahân-e eslâm*, Téhéran.
- "Azerbaijan", *Oxford Music Online*, 2001, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53092].
- "Iran", "Aserbaidschan", "Tadschikistan", "Uiguren", *Musik in Geschichte und Gegewart*, Kassel.

- "Usbekistan", "Turkmenistan", "Kirgisistan", "Kasachstan", en coll. avec R. Sultanova, *Musik in Geschichte und Gegewart*, Kassel.
- "Moden System", *Musik in Geschichte und Gegewart*, Kassel.

7. Disques et CDs avec livret de présentation

- *Iran I Setâr et Târ par Dariush Talâ'i*, Paris, Ocora, 1979.
- *Iran II Santur par Majid Kiâni*, Paris, Ocora, 1980.
- *Iran III et IV Chant et Ney*, par M. Karimi et M. Musavi, Paris Ocora, 1981.
- *Iran, Les maîtres de la musique traditionnelle*, vol. I, *Talâ'i, Musavi, Kiâni*, vol. II *Karimi, Musavi*, Paris, Ocora, 1991 (Réédition en double CD avec un nouveau texte de présentation).
- *Iran V & VI Baloutchistan. Musique d'extase et de guérison*, Paris, Ocora, 1982.
- *Baloutchistan. Musique d'extase et de guérison*, Paris, Ocora, 1992 (Réédition en double CD, revue et augmentée).
- *Azerbayjân, Musique traditionnelle*, Paris, Coll. « Musée de l'Homme », 1989.
- *Azerbaïdjan. Musique et chants des Ashiq*, Genève, AIMP, 1989.
- *Turkestan chinois/Xinjiang musiques ouïgoures*, 2 vol., en coll. avec S. Trebinjac, Paris, Ocora,1990.
- *Asie Centrale. Les maîtres du dotâr* (Ouzbékistan, Tadjikistan, Turkmenistan, Khorâsân), Genève, AIMP, 1993.
- *Musique tadjike du Badakhshan*, Paris, UNESCO-Auvidis, 1993.
- *Asie Centrale, Traditions classiques*, 2 vol., en coll. avec T. Levin, Paris, Ocora, 1993.
- *Ouzbekistan, Monâjât Yulchieva*, Paris, Ocora, 1994.
- *Kurdistan, zikr & chants soufis*, Paris, Ocora, 1994 (double CD).
- Zikr Naqshbandi of Turkestan, in *Trance 2*, New York, Musical Expeditions, Ellipsis Arts, Roslyn, 1995.
- *Baloutchistan, Bardes du Makran*, Paris, Buda,1995.
- *Le ney de Mohammad Musavi*, Paris, Buda,1996.
- *Baloutchistan. La tradition instrumentale*, Paris, Ocora, 1997.
- *Ouzbekistan, L'art du dotâr*, Paris, Ocora, 1997.
- *Tadjikistan. Maqâm Navâ*, Paris, Ocora, 1997.
- *Turkestan, Komuz kirghiz et dombra kazakh*, Paris, Ocora, 1997.
- *Ouzbekistan, L'art du dotâr*, Paris, Ocora, 1997.
- *Azerbaidjan, Le târ de Malik Mansurov*, Paris, Buda, 1997.
- *The Mystic Fiddle of the Proto-Gypsies, Masters of Trance Music*, U.S.A., Shanachie, 1997.
- *Azerbaidjan. Le garmon de Aydin Aliev*, Paris, Buda, 1998.
- *Turquie, rituel Alevi de Malatya*, en coll. avec J. Cler, Paris, Ocora, 1998.

- *Tadjikistan, chants des bardes*, Genève, AIMP, 1998.
- *Ouzbékistan, Musique classique instrumentale*, en coll. avec R. Sultanova, Genève, AIMP, 1998.
- *Turquie. Pslamodie coranique*, Paris, Ocora, 1999.
- *Ouzbékistan. Grandes voix du passé* (1940-1965), Paris, Ocora, 1999.
- *The Baluchi Ensemble of Karachi, Love Songs and Trance Hymns*, New-York, Shanachie, 1998.
- *Silk Road. A Caravan of Musicians*, en coll. avec Ted Levin, Washington, Smithonian Institution, 2002.
- *Ouzbekistan, Maqâm Dogâh*, Maison des Cultures du Monde, Paris, 2002, cf. texte : [http://mcm.bois.free.fr/booklet260111.pdf].
- *Musiques ouïgoures. Tradition d'Ili et de Kashgar*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2003, [http://mcm.bois.free.fr/booklet260113.pdf].
- *Azerbaidjan : le saz d'Edalat Nasibov*, Paris, Ocora, 2003.
- *Legend of Crimean Tatar Music*, Pan Records, 2004 (Luman Seidjalilov *Voix, Violon*, Remzi Seidjalilov *Accordéon*).
- *Kirghiztan*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2005, cf. texte : [http://mcm.bois.free.fr/booklet260122.pdf].
- *Musiqi-e qalandari-ye Baluchestan*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2005.
- *Tar: Malik Mansurov* (Music of Azerbaijan), Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2005.
- *Muqam Rak* (Tradition of Uyghur 12 Muqams), Yarkend Dance and Song Ensemble & Sanam Ensemble, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2007.
- *Sufi Music. Zekr & Chant of Qâderi Dervishes of Kurdistan*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2007.
- *Samâ' in Konya. Sufi Music*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2007.
- *Dotâr of Transoxania* by Gozal Muminova, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2007.
- *Farhôd Qôri Halimov/ Chants Classiques Tadjiks*, Paris, Ocora, 2007.
- *Azerbaïdjan : le* kamânche *d'Elshan Mansurov*, Genève, AIMP, 2008.
- *Hafez. Songs in Tajikistan*, Washington D.C., Mage Publisher, 2009.
- *Hâfez au Tadjikistan*, Téhéran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2009.
- *Iran : Mozafar Shafii et l'Ensemble Râst*, Paris, Ocora, 2010
- *Anthologie du dotâr*, Téhéran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2010 (2 CD).
- *Music for Joy, Pain and Ecstasy*, Regional Music of Iran 36 (Great Masters of Baluchi Music), Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2012.
- *Persian Song in Samarqand* (Farhod Qori Halimov *Vocal* & *Tanbur*), Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2012.

- *Persian Compositions of Jean During (Darâmad-e dovvom: Anhangsâzi-e Jean During)*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2012 (double CD).
- *Uzbekistan: Musical Traditions of the Karakalpaks*, Washington, Folkways, 2013.
- *The Uighur Qumul Muqam of Xinjiang China*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2014.
- *Azerbaijan. Great Voices from the Past*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art, 2014.
- *Chine. Musique ouïghoure. Muqam Nava*, Jean During, Paris, Ocora, 2014.
- *Echoes of Paradise. Women Voices from Central Asia*, Paris, 2015 (double CD).
- *Baluchi Qalandari Music. Guâti-Damâli Sessions in Karachi*, Mahoor Institute of Culture and Art, 2015.
- *Badakhshân: Songs of Devotion and Wisdom*, Mahoor Institute of Culture and Art, 2015.
- *Azerbaijan: The Saz of Adalat Nasibov*, Mahoor Institute of Culture and Art, 2016.
- *Ouzbékistan, chants spirituels et soufis*, Paris, Ocora, 2016.

8. Documents vidéo

- Direction de : *Le târ et le setâr de Dariush Talâ'i*, vidéo, 1'40'', Production CEMO, Paris, Institut National des Langues Orientales, 1988.
- Participation à l'exposition du MQB, « Les maîtres du désordre », 20 minutes de vidéo avec traduction de l'ouzbek, 2012.
- Collecte de berceuses au Tadjikistan, enregistrement et vidéofilm professionnels, mission UNESCO-ADACH (Abu Dhabi), septembre-octobre 2010.
- Consultant scientifique pour : *Les bardes de Tamerlan* (Sorkhandarya, Ouzbekistan, 53'), dir. N. Assoune, 2000.
- Participation à l'exposition du MQB, « Les maîtres du désordre » avec un article « Médecine moderne et médecine traditionnelle en Asie centrale », 20 minutes de vidéo avec traduction de l'ouzbek.

9. Documents vidéo professionnels édités, non commercialisés

- Consultant scientifique et co-auteur pour *Safar dar vatan* (sur les Soufis Qâderi Kurdistan), Tangram Munich, dir. S. Schlamminger, non commercialisé à ce jour), 1997.
- Turgun Alimatov, Ouzbékistan, *tanbur, dutôr, satô*, 1 heure 20 minutes de solos instrumentaux, en coll. avec Bertrand Daugeron, 2001.
- Abdurahim Hamidov, Ouzbékistan, luth *dutôr*, 2 heures de solos et de *master class*, en coll. avec Bertrand Daugeron, 2001.
- Shuhrat Razzaqov, Ouzbékistan, luth *dutôr*, 1 heure de solos, en coll. avec Bertrand Daugeron, 2001.
- Nurak Abdurahman, Kirghizstan, 12 compositions pour luth *komuz*, 1 heure de solos, en coll. avec Saodat Ismailova, 2002.

- Balosh Madazimov, Kirghizstan, 34 compositions pour luth *komuz*, 3 heures de solos et d'interviews, en coll. avec Saodat Ismailova, 2002.
- Ruslan Jumabaev, Kirghizstan, 25 compositions pour luth *komuz*, 2 heures de solos et d'interviews, 2008.

Homo musicans

Jérôme CLER*

C'est bien un « mélange » que je voudrais ici offrir à Jean During : nous nous connaissons depuis le temps où j'apprenais le *saz* avec Talip Özkan, au tournant des années 80/90. Par la suite, bien souvent ce n'était pas seulement en lisant ses ouvrages que je pouvais suivre le cheminement de sa pensée, mais surtout au gré des conversations, à Paris, Strasbourg, ou Istanbul, sans oublier les soirées de *meshrep*, ou comme on dit en Turquie, de *muhabbet*, entre quelques amis, *târ*, *sorud* pour lui, et pour moi *saz*, *tamburag*. Pendant qu'il parcourait de grandes distances, entre le pays des Ouïghours, l'Iran, l'Ouzbekistan, etc., je cheminais sur les routes de Turquie méridionale, sur des distances qui dépassaient rarement 100 km., creusant obstinément les mêmes terrains villageois : mais les questionnements ne cessaient de se rencontrer malgré ces échelles très différentes. Je me permettrai donc ici de rendre compte de quelques aspects de cet *entretien*, en proposant comme une méditation qui « mélangera » l'amitié, la musique, la musicologie, et dont le fil directeur pourrait s'intituler : pratiquer la musique de l'autre, fondement d'une recherche ethnomusicologique.

Rencontre. Paris, début des années 80 : pour quelques étudiants fort mélomanes tout à leur préparation de l'agrégation de lettres, classiques et modernes, et de philosophie, l'écoute, le partage ou la pratique de la musique déroulait une ligne de fuite au sein de ces études très encadrées, dont les impératifs académiques nous laissaient peu de liberté. Dans cette relation à la musique il n'y avait pas qu'un agrément, ou une récréation : chacun d'entre nous déjà vivait, pensait la musique en musicien, en littéraire, philosophe, et y décelait des enjeux vitaux, soit dans sa relation à la langue, soit pour avoir lu Adorno et les grands textes de l'esthétique musicale. Mais le cadre des études agrégatives et les exigences des programmes maintenaient tout cela à l'écart, et notre cercle de mélomanes se reposait simplement sur l'émotion de l'inouï, sans discours, et sur le pur plaisir d'une temporalité subvertie par le son musical. Or, au sein des musiques que nous écoutions, et sur le fil de cette ligne de fuite, d'autres lignes de fuite nous emportèrent sur leur sillage, à travers l'écoute de certains disques. J'en citerai deux qui nous avaient marqués particulièrement, celui de Munir Bachir (*Iraq : ʿŪd classique arabe* par Munir Bachir,

* Maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne et membre de l'UMR Iremus.

Ocora Radio-France, 1971), et celui de Dariush Talai (*Iran*, vol. 1 : *Anthologie de la musique traditionnelle - Setâr et Târ*, 1978) : premier contact avec l'orient musical... Chacun y trouvait son compte : des univers mélodiques se révélaient là et une expérience du temps, rythme à l'état pur hors des marques de la mesure, et surtout, pour moi, « force et matériau » plutôt que « forme et matière », saveur particulière des attaques, plectre sur corde, élasticité du timbre et du temps : du reste, quand j'ai rencontré en 1988 Talip Özkan, c'était le târ iranien que je voulais apprendre, et c'est Talip qui me fit bifurquer... Le nom de Jean During s'était discrètement imposé, sur la pochette du disque iranien. Plus tard, un autre grand disque de la même collection nous avait saisis, également constitué d'enregistrements de Jean During, celui des « musiques d'extase et de guérison » du Baloutchistan (Ocora Radio-France, 1981) – j'y reviendrai plus loin. Jusqu'à une émission de radio, sans doute vers 1984, qui nous révéla que Jean During était lui aussi musicien, jouant le *târ* et le *setâr*.

Schiltigheim, 1990 : Talip Özkan, alors mon maître de *saz* depuis deux ans, donnait un concert dont la première partie était assurée par Jean During et son fils Hoseyin-Emmanuel. Nous nous étions déplacés de Paris, à trois, pour assister au concert : et c'était pour moi non seulement l'occasion d'écouter Talip, mais aussi celle de faire connaissance avec Jean During. Ce dernier, accompagné à la percussion par son fils – qui était déjà le musicien brillant qui se révélerait plus tard à la guitare flamenca, au violon, au 'oud, etc. – joua du *setâr*, puis montra quelques airs sur le *dotar* tadjik-ouzbek qu'il avait commencé à apprendre : c'était l'époque où de nouveaux terrains s'ouvraient pour lui en Asie centrale, après son retour d'Iran. Talip, lui, brilla comme toujours dans le one-man-show où il savait exceller, puis nous nous retrouvâmes tous, après le concert, au bar, et prîmes rendez-vous à Strasbourg où nous allions rester quelques jours.

Telle fut notre première rencontre : il était très réconfortant de constater qu'un Français pouvait se définir lui-même comme musicien de tradition iranienne, et accéder à cette compétence musicale. Et que, par ailleurs, cette pratique était le socle des ouvrages musicologiques, du travail de chercheur. Mais durant l'entrevue que nous eûmes le lendemain, chez Jean à Strasbourg, la conversation commença par « l'esthétique du fragment », – la composition du *radif* – puis laissa la musique pour s'attacher aux transes baloutches, aux *zikr* kaderi, à la mystique, au Kurdistan iranien.

Si je me permets ici de passer par l'anecdote et le souvenir, c'est parce que tout était donné d'emblée dans ces moments que les années suivantes allaient développer : une place primordiale accordée à la pratique musicale, et un intérêt particulier porté aux espaces et aux groupes mineurs. Enfin, la question du rythme est vite devenue centrale dans nos discussions : rythmes *aksak*, rythmes du Pamir, rythmes baloutches et de Boukhara[1].

Ethnomusicologie et pratique musicale. Comme on sait, certains ethnomusicologues dénient toute pertinence scientifique au fait de jouer la « musique de l'autre ». Il est bien possible que ce soit plus difficile avec les Pygmées Aka[2] que sur un luth oriental, mais derrière ce débat se dévoilent également deux relations différentes, sinon opposées à la

[1] Au début des années 90, sous l'égide de la S.F.E. s'est tenu le séminaire R.I.T.M.O., Rythme et Image du Temps dans la Musique Orientale, dont les travaux se reflètent en partie dans le volume 10 (1997) des *Cahiers d'ethnomusicologie*, intitulé *Rythmes*.

[2] En effet, Simha Arom est de ceux qui refusent cette pratique de la musique du terrain.

musique et aux logos dont elle s'accompagne. En simplifiant, nous aurions d'un côté la musique objet d'un discours savant, d'une science musicologique, mise à distance dans ses schèmes et ses modèles, avec le souci de ne pas s'immerger dans le flux, ou du moins de ne pas mêler cette immersion, toujours possible, à la science. De l'autre, la musique est suivie, accompagnée au fil du temps dans son devenir, remodelée à domicile et sur le terrain ; et la pensée proprement musicale accompagne sans cesse la pensée discursive qui tente de saisir l'imperceptible, non seulement du point de vue de la musique, mais aussi de ses nombreux contenus d'expression, et de ses « contextes » – dans lesquels le chercheur se laisse immerger avant de reprendre pied sur sa propre terre pour construire son discours savant.

En ce qui concerne Jean During, l'intensité et la hauteur de cette pratique musicale a fait ses preuves : guitariste brillant dans sa jeunesse, son séjour d'une dizaine d'années en Iran l'installe dans la tradition persane, qu'il apprend au *târ* et au *setâr*, auprès de maîtres dont il est un des rares, aujourd'hui, à pouvoir transmettre les secrets... De ce centre de la grande Perse, il s'échappe aussi vers ses marges, ses périphéries, comme le Baloutchistan (vièle *sorud*) ; puis, passant à nouveau « de l'autre côté », il parcourt les territoires des nomades de la steppe, se plongeant dans les traditions tadjik-ouzbekes (*dotar*), dont il explore aussi bien la sédentarité classique avec le *shash maqom*, que les traditions des peuples *turcic* kirghizes, kazak, etc. : comme si, non content de conquérir les centres de « haute culture », il lui fallait toujours cultiver l'écart, les confronter à son autre, à sa marge, par « dé-conditionnements » successifs. À chaque étape, il s'agit d'éprouver, d'expérimenter les traditions en musicien autant qu'en ethnomusicologue. Enfin, lauréat d'une bourse de la Villa Médicis Hors les murs en 2010 en tant que compositeur, il élabore, à partir de toute son expérience de l'Iran et des domaines voisins, un corpus de compositions classiques reconnues en Iran et enregistrées dans un double album[3]. Il est donc tout à fait possible de développer une œuvre musicale dans la culture de « l'autre » et une recherche ethnomusicologique, et que les deux soient indissociables.

De fait, l'ethnomusicologie n'est pas un parcours linéaire, non seulement du point de vue biographique, mais aussi dans la pratique même du métier. Tout ethnomusicologue est pris dans un mouvement d'aller-retour entre terrain et laboratoire, entre *praxis* et *théoria* : cependant, ici *praxis* ne s'identifie pas uniquement à « terrain » mais, au retour de celui-ci, bandes magnétiques bien remplies, il s'agit aussi des longues heures d'écoute active et d'apprentissage, souvent instrument en main, « à la maison »... Pour ma part, à chacun de mes retours des villages du Taurus, écouter et transcrire les pièces musicales n'avait pas pour fin leur analyse, mais constituait d'abord le meilleur moyen d'inscrire profondément dans la mémoire ces pièces pour les jouer sur l'instrument, tout d'abord de façon mimétique, en reproduisant le modèle presque exactement ; ensuite, au fil du temps, jouer et rejouer tous les répertoires acquis, retourner sur le terrain pour partager cette connaissance pratique, en acte, puis, à nouveau, dans le « laboratoire », assimiler les devenirs, évolutions, transformations dans lesquels sont entraînés ces répertoires.

Tout d'abord, cela installe la recherche dans un rythme et dans une durée : se rendre tous les six mois sur le terrain, y retourner avec, à l'esprit et dans les doigts, les airs qui circulaient au séjour précédent, représente pour les musiciens eux-mêmes un

[3] Édité par Mahoor records, Téhéran, 2012 : *Daramad-e dovvom, metric pieces by Jean During*, CD331.

bouleversement. Les « musiques des *yayla* » que j'étudiais, constituées de pièces formulaires et répétitives, sur un nombre limité de profils mélodiques, mais engendrant leur multiplicité par l'ornementation, les décalages métriques, etc., m'apparaissaient ainsi au fil des séjours en permanente évolution, comme si le répertoire vivait sa propre vie, et les musiciens s'étonnaient de m'entendre jouer ce qui les occupait six mois plus tôt, et dont ils n'avaient plus souvenir. Tout cela suscitait un regard réflexif que, seule la situation de terrain, la parenthèse qu'elle représente dans le temps normal, et le partage de la pratique musicale, avaient pu provoquer.

Au terme de plusieurs allers-retours, il ne s'agit plus de simple imitation des maîtres du lieu, mais d'une compréhension profonde des modèles mélodiques (« hors-temps ») et du système de variations qui les constitue « en-temps », – compréhension *emic* du répertoire : c'est au terme d'un tel processus que le discours savant, l'analyse, peuvent se développer – troisième moment, qui se traduit également par la formalisation.

Sur le terrain, la collecte des répertoires et les sessions d'enregistrement se doublent de séances de travail, instruments en main, également enregistrées pour en garder trace : exploration dialoguante des répertoires, des procédés variationnels, de la syntaxe musicale, plus ou moins sous la forme d'un cours, où il s'agit surtout de jouer ensemble. L'expérimentation et ses protocoles s'inscrivent alors dans la durée de la séance, peuvent s'improviser au fur et à mesure, et se composent parfois d'événements imprévus. On le voit, à la différence d'une expérimentation raisonnée sur la matière musicale[4], la pratique partagée induit une méthode plus souple, plus erratique également, où la position d'« apprenti » de l'ethnomusicologue, mettant entre parenthèses son statut d'expert savant, laisse surgir le commentaire de l'autre, lui donnant une initiative égale. « Jouer avec », plutôt qu'étudier ou « travailler sur », c'est échapper à la confrontation binaire et la dérouter vers l'instrument[5].

Durant les séances de travail, un exemple significatif d'expérimentation improviste est la faute accidentelle de l'ethnomusicologue qui, soudain, va provoquer un commentaire qu'on n'obtiendrait jamais par le jeu question/réponse. La faute révèle la règle bien mieux que l'énoncé même d'une règle que l'on cherche à établir par tous les moyens de l'analyse[6]. De ce point de vue, la faute peut tout aussi bien se pré-fabriquer pour vérifier une hypothèse, susciter d'autres verbalisations, etc. Après avoir cherché des mois en vain à faire comprendre ce que je cherchais, à mes interlocuteurs musiciens de villages, et maîtres d'innombrables ritournelles *aksak*, car j'utilisais un vocabulaire trop abstrait, c'est l'oubli d'un temps, pendant que je jouais un *zeybek*, qui fit dire au

[4] Dans les années 90, il était beaucoup débattu des conditions de l'expérience en ethnomusicologie, suite aux exposés méthodologiques de Simha Arom sur ses techniques de re-recording/play-back.

[5] Tout ceci, bien sûr, n'exclut pas l'expérimentation raisonnée, comme celle décrite dans « rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », pour tenter de mesurer les rythmes baloutches (cf. plus bas).

[6] On retrouve autrement chez Bernard Lortat-Jacob cette expérimentation où la « faute » révèle les traits de style propres aux violonistes tsiganes de Roumanie avec qui il travaillait : il s'était agi de leur proposer un exercice d'imitation de trois pièces du répertoire classique (Vivaldi, Brahms, Bernstein) et de déduire de leur restitution des faits de langue, d'accentuation, de style (Bernard Lortat-Jacob, « Le champ expérimental: dictée musicale à Baia Mare » (Roumanie), *Ndroje balendro, Musiques, terrains et disciplines, Textes offerts à Simha Arom*, SELAF, p. 339-354. Là encore, une expérience est construite, à l'improviste, après quelques discussions avec son confrère de recherche Jacques Bouët, en dehors des cadres balisés de l'expérience scientifique.

musicien : « Tu as oublié un mot » ; et, filant cette métaphore linguistique, il me révéla tout un lexique analytique, pour désigner ce que précisément je ne parvenais pas à lui expliquer : il semble bien que ce lexique lui appartenait en propre, et qu'il lui était venu à l'esprit pour m'expliquer la substance de sa musique, incité par mes nombreuses visites antérieures, et nos heures de duo. Mais le résultat était là, une musicologie en acte, se révélant dans cette situation étrange qu'on nomme le terrain. À travers tout cela, se dégage l'idée que le terrain est avant tout un devenir commun des deux « parties ». Chacun est emmené ailleurs, chacun se révèle autre : Lévi-Strauss (1973) n'avait-il pas montré comment le *cogito* cartésien avait été détrôné par le « je est un autre » rimbaldien, au fondement de la pratique de l'ethnologie ?

Enfin, dans tout ce travail commun, il faut parfois un tiers, ou quelques autres plus ou moins experts – une communauté musicienne – pour lancer le commentaire, la discussion, et entendre, non pas ce que l'on dit à l'ethnologue, mais ce que « eux » se disent entre eux. Toutes ces séances de travail, enregistrées, puis réécoutées par la suite, deviennent alors une mine de renseignements – toujours la « musicologie en acte ». Il va de soi, dans ce contexte, que la pratique de la musique se double d'une connaissance de la langue aussi fine que possible pour comprendre ce qui se dit et devenir un interlocuteur parmi les autres.

Le terrain est ainsi une *épokhè*, comme disent les phénoménologues, une « mise entre parenthèses » : dans le temps, tout d'abord, puisqu'il consiste en segments de temps autonomes et détachés de la durée habituelle où se tissent nos vies ; dans la conscience, ensuite, car ce segment de temps implique un dé-conditionnement, un état de réceptivité. Bien évidemment, cette *épokhè* se répète (pas d'ethnologie sans les retours sur le terrain), et son temps propre identifie le « terrain » comme un devenir, où ce n'est pas l'un qui observe l'autre, mais les deux qui s'entraînent mutuellement sur des pistes qu'ils n'avaient souvent pas prévues[7]. Nous sommes donc loin de l'idée d'une objectivation des structures musicales et des notions méthodologiques d'*etic* et *emic* qui valent comme précaution d'usage : pourtant, tout cela fait partie du projet comme autant de moments dans les développements de la recherche.

Rythmos/skhèma. Cette nécessité d'expérimenter par la pratique pour comprendre est particulièrement évidente quand il s'agit de rythme : Jean During raconte comment il s'était longtemps trompé sur l'interprétation d'un rythme baloutche (« ovoïde »), sur son sens et ses accents, et ce qu'il appelle « premier temps », ou temps de battue. C'est sur le terrain, en jouant avec le maître, que celui-ci le « recadra », et renversa sa représentation du rythme (Cf. Jean During, 10/1997, p. 17-36).

L'invention du concept de rythme ovoïde, particulièrement pertinent pour le « 3 temps baloutche » et son *groove* particulier répond à une extrême attention à des rythmes « qui semblent si simples mais qu'aucun exogène ne peut jouer à moins d'une longue imprégnation » : ainsi de certains cycles rythmiques du Pamir, qu'il serait facile de transcrire par un schème, une mesure, alors qu'il est travaillé de l'intérieur par des effets de légers retards qui ne se laissent pas saisir aisément, surtout par une oreille conditionnée à la dictature de la pulsation isochrone. Un des premiers acquis de cette

[7] Deleuze, à propos du cinéma ethnographique, rend compte de ce devenir comme *fabulation*, en se référant à Jean Rouch (cinéma-vérité) et Pierre Perrault (cinéma du vécu) : cf. Gilles Deleuze, 1985, chapitre 7 (« Les puisssances du faux »).

étude était que des musiques parfaitement métriques pouvaient exister sans pulsation isochrone. Et que l'*homo musicans* pouvait gérer de pures durées sans qu'il s'agît pour autant de *rubato* (qui resterait soumis à l'intention du musicien) : il s'agit bien d'un *tempo giusto*, mais avec des valeurs inégales, sans que cette inégalité puisse être réduite à de simples rapports de nombres entiers. C'est finalement assez simple pour le « trois temps », qui nous renvoie à la valse, ou à d'autres rythmes ternaires « voilés » comme on dit d'une roue de vélo... Le *talqin* tadjik-ouzbek présente un autre aspect, plus étrange, de cette gestion des durées, puisqu'il commence par installer une pulsation régulière, pour, en fin de cycle, changer le régime de durée. Réduit au schème d'un 3/4+3/8 par les folkloristes, il reste que le 3/8 est totalement impropre à rendre compte de « ce qui se passe à l'intérieur », et la sensation d'étirement du temps.

Là encore, la pratique a une importance primordiale. J'ai maintes fois expérimenté l'accompagnement au *tamburag*, avec Jean During au *sorud* : la subtile inégalité des trois temps ne devait surtout pas être « pensée » pendant le jeu, sous peine de « décrocher », de sortir du cadre. À chaque fois que, dans mon inexpérience, je perdais pied, j'étais reconduit à la forme rythmique par un rappel de coups d'archet. « Être dedans ou dehors » (Le Bomin et During, 1998, p. 187-203) : la formule ne fait jamais sens autant que dans la pratique de ces rythmes.

D'où l'importance de cette note, au début de l'article sur « rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », où Jean During raconte comment dans un séminaire un « expert de musique africaine » refusait d'entendre ce qui se passait à l'intérieur d'une période « ovoïde » à quatre temps, et il conclut par cette courte remarque : « Il est significatif qu'un problème qui empêche les musiciens de jouer ensemble soit considéré comme insignifiant par un musicologue. » Ce musicologue prenait ainsi le parti du *skhèma* contre le *rhythmos* : Émile Benveniste, dans son célèbre article sur l'étymologie de rythme (Cf. Émile Benveniste, 1966, p. 327-335), établissait que le concept de *rhythmos* était né sur le terreau nourricier de la philosophie pré-socratique, et de la représentation du monde comme flux du devenir : *rhythmos*, en effet, vient de « couler », selon l'aphorisme d'Héraclite « tout s'écoule et rien ne demeure », et signifie la forme mobile, la forme saisie dans son mouvement, par opposition à *skhèma*, la forme fixe. Le temple grec a bien un *skhèma*, que l'on pourra toujours nombrer – la section d'or, entre autres – mais la subtile et très légère courbure des colonnes affecte cette forme fixe d'un *rhythmos* : aussi, réduire les trois frappes de la main droite du *tamburag* du « trois temps baloutche » à un 3/4, ou toute autre division par nombres entiers, 2+1+2, etc., est certes aisé du point de vue du *skhèma* : mais décrire ce qui se passe à l'intérieur, tenter de cerner les inégalités entre les temps relève proprement du *rhythmos*. De même, étant non mesuré, un *taksim* nous présente du *rhythmos* à l'état pur : abstraire la description de la forme mélodique de sa forme temporelle, et des rapports différentiels de durée dans ces développements libres de tout cadre métrique, revient à mettre de côté, de la même manière, ce qui fait sens.

Pour les ritournelles que j'étudiais, il était toujours possible de dégager un modèle invariant, une forme fixe – un *skhèma* – mais cela ne nous apprenait rien sur le répertoire et sa capacité de générer une multiplicité à partir de ces quelques modèles qui, de l'avis amusé des musiciens, pouvaient tout au plus servir à initier un enfant au jeu instrumental. Et ils ajoutaient que c'est l'ornement et sa volubilité, la variante, qui font sens – en l'occurrence : qui rendent irrésistible l'acte de danser... D'autant que, dans un jeu finement orné, le tour des ornements peut faire glisser vers une autre forme, par

association, ou transformation. La pratique régulière de l'instrument avec les musiciens du terrain permet de maîtriser directement l'« ordre » de ces ornements, de savoir les placer avec pertinence, au bon moment dans la répétition : quant à la science musicologique, elle vient *a posteriori* formaliser toute cette expérience accumulée, y compris dans l'infime[8].

Musique et mystique. Ce que Jean During, dans son entretien avec Sylvie Le Bomin, dit de la musique baloutche pourrait s'appliquer mot pour mot aux répertoires que j'ai étudiés en Turquie méridionale :

> *« [...] faite de petites ritournelles très symétriques, en questions et réponses, et là encore, c'est plus à l'art et à la manière d'interpréter que tu seras jugé. Le travail du musicien, c'est de les tourner de telle manière que l'on ne s'ennuie jamais [...]. On savoure la substance musicale la plus simple : un petit motif de trois ou quatre notes avec un petit rythme. Mais attention… ici également, il y a beaucoup de subtilités : dans le rythme, l'ornementation, les fines variations. Les bons musiciens trouvent toujours le moyen d'échapper à la banalité de ces ritournelles. C'est fabuleux d'avoir autant de plaisir avec quelque chose d'apparemment aussi simple. Il y a là un paradoxe qui t'arrache à quelque chose. La seule façon d'échapper à ce paradoxe est de passer à un autre plan mental. C'est peut-être un des secrets de l'effet de cette musique, qui a quand même été conçue pour la transe... »*

Dans le même entretien, il est fait allusion au joueur de *saz* azéri Edolat Nasibov qui entre dans un état second dès la première note – et Jean During précise bien que, dans ce cas, il s'agit de musique profane. Les expressions utilisées ici à propos de la musique baloutche me semblent livrer une clé pour mieux appréhender tout ce qui précède. Ici, encore une fois, l'ethnomusicologue assume pleinement l'idée que le terrain soit une expérimentation : expérimenter d'être « arraché à quelque chose » et de changer de « plan mental » pour, ensuite, essayer de comprendre, et expliquer. Il y a une mystique propre au terrain, une initiation et un changement d'état de l'initié.

La question est bien celle du sens, ou d'un contenu d'expression de la musique, d'autant plus saisissant qu'il se manifeste aussi dans de petites ritournelles « profanes », airs à danser de village, etc. Le passage obligé à « un autre plan mental[9] », que seule permet la pratique partagée avec les musiciens du terrain, possède diverses modalités, et permet qu'une musique s'inscrive dans des rituels de transe ou d'extase. Si de mêmes musiques peuvent se présenter tantôt comme profanes, tantôt comme mystiques ou religieuses, cela ne signifie pas que toute musique pourrait être investie de contenus différents comme un réceptacle neutre, mais bien plutôt que ces musiques portent en elles cette puissance, ce « paradoxe qui nous arrache », et nous font passer à un « plan

[8] Par exemple, Marc Chemillier (EHESS) avait travaillé avec moi pour confronter son logiciel *improtech* aux « ritournelles » des *yayla* (séminaire du 6 février 2013 sur « la machine à 9 temps et les quintes parallèles ») ; récemment, en lisaison avec son travail sur les rythmes, la mesure du *swing*, etc., il a invité Jean During (séminaire du juin 2016 sur « les rythmes ovoïdes »).

[9] J'ai essayé d'en rendre compte, à travers la catégorie de l'inouï, et un autre paradoxe : comment une musique ressassée peut se revêtir de l'éclat de l'inouï ? Cf. C. Kappler et R. Grozelier (dir.), 2006, p. 153-160.

mental » différent : rien d'étonnant donc à ce que Rûmi fût ravi en extase à l'écoute (*sama'*) des musiciens d'une taverne.

Pendant plusieurs années j'ai fait l'aller-retour, en Turquie, entre les musiciens de mariage sunnites d'ascendance nomade, et les *aşık* des rituels alevi-bektashis de la même région : même langue musicale, rythmes et modes, pour des textes chantés évidemment très différents. Les airs répétitifs des *yayla*, me dit-on un jour en Turquie, sont peut-être une sorte de *zikr* profane, ou sécularisé... De même, les modes de sociabilité, *mutatis mutandis*, se ressemblent[10], partageant l'aspect mystique du secret et de l'initiation, selon un référent religieux pour les uns, « mystique immanente » pour les autres. L'assemblée fait cercle autour de l'espace requis, une pièce plus ou moins grande dans une maison, ou le *meydan*, la salle de rituel, pour danser au centre, à tour de rôle. Dans les deux cas, une intensité éprouvée, ivresse, dirions-nous, mais selon des modalités, un *ethos* différents – qu'il reste à l'ethnographe de détailler.

Dans tout cela, c'est enfin la communauté qui s'expérimente : le *hal* iranien, le *duende* flamenco, l'expérience de l'inouï dans la répétition, n'existent que dans et par une communauté. L'effet de sens se partage irrésistiblement entre les musiciens et ceux qui les écoutent ou se lèvent pour danser. L'ethnomusicologue adopte ces communautés, mais surtout se fait adopter par elles, dans cette unité (*djem*) façonnée par la musique : s'il est admis que les sciences humaines accompagnent un désenchantement du monde, l'ethnomusicologie, que Jean During définit aussi comme ethnologie de l'affect, n'est donc pas sans réenchanter les sciences humaines.

Références bibliographiques

BENVENISTE, Émile, 1966, « le rythme dans son acception linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

CLER, Jérôme, 2006, « L'inouï dans une musique de tradition orale », Kappler, Claire et Grozelier, Roger (dir.), *L'inspiration, le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche-oriental*, Paris, L'Harmattan, p. 153-160.

CLER, Jérôme, 2011, *Yayla, musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.

DELEUZE, Gilles, 1985, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit.

DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 10.

LE BOMIN, Sylvie et DURING, Jean, 1998, « Être dedans ou être dehors », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 11.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1973, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, p. 45-46.

[10] De même, la thèse récente de Mukaddas Mijit sur *les mëshrëp ouïghours et la sauvegarde d'une culture de la fête*, soutenue à l'Université de Nanterre en décembre 2015, sous la direction de Jean During, révèle d'étonnantes similitudes entre la sociabilité des *mëshrëp*, réunions festives et très ritualisées, et les *djems* bektashis du Taurus occidental auxquels j'assiste chaque hiver depuis 2003.

Quelques réflexions sur les notions « classique » et « populaire »

Sasan FATEMI*

Introduction

L'existence d'une catégorie musicale qu'on qualifie habituellement comme « classique », « savante », « sérieuse » ou comme « musique d'art », dans certaines sociétés, une musique distincte de celle qu'on a coutume d'appeler « populaire », a été toujours acceptée par la plupart des ethnomusicologues. Beaucoup de chercheurs ont appliqué cet adjectif « classique » aux grandes traditions musicales de la zone culturelle irano-arabo-turc ; à la musique dite *dastgâhi* de l'Iran (voir entre autres, Zonis, 1973 ; Nettl, 1970, p. 183, 185-188 ; 2005, p. 364 ; During, 1992, p. 142 ; 1994, p. 46-47), à celle de la Turquie et du monde arabe (voir, entre autres, Reinhard, 1969, p. 19 ; Signell, 1980 ; Guettat, 1980 ; Qassim Hassan, 1982, p. 3), etc. Bien que certains chercheurs se sont interrogés sur la pertinence d'une telle distinction, comme par exemple Blacking (1980 ; 1981) et, dans quelques mesures, pour ce qui concerne les sociétés contemporaines du Moyen-Orient, Powers (1980) et surtout Gelbart qui, dans son excellent livre, met plus radicalement en question l'objectivité de cette classification en disant que « […] folk music and art music are not timeless, objective truth, but very human constructions », (Gelbart, 2007, p. 4), la publication d'un nouvel ouvrage qui présente toutes les musiques classiques du monde, y compris celle de l'occident, dans un seul volume (Church, 2015) montre que cette distinction est toujours acceptable dans le milieu scientifique.

Pourtant, même ce nouvel ouvrage, qui, peut-être pour la première fois, énumère ouvertement les traditions musicales classiques du monde, ne présente pas une définition exacte de la catégorie en question et peu de chercheurs se sont intéressés jusqu'à maintenant à étudier systématiquement tous les facteurs qui contribuent à la séparation des deux catégories classique et populaire. During, auquel je dois la plupart de mes éléments de réflexion dans cet article, a réfléchi, peut-être plus que les autres, sur les caractéristiques des musiques classiques, surtout en ce qui concerne celles de la zone culturelle irano-arabo-turque (cf. During, 1994). Harold Powers, dans l'ouvrage cité plus haut, s'est plutôt concentré, pour examiner l'état actuel des musiques dites classiques du

* Professeur associé en ethnomusicologie, Université de Téhéran.

monde de l'Islam, sur les questions socio-culturelles (Powers, 1980, p. 11). D'autres remarques se trouvent également par-ci et par-là dans la littérature ethnomusicologique sur quelques traits significatifs séparant les deux catégories, mais il semble que l'intégralité des traits distinctifs, aussi bien sur le plan socio-culturel que sur le plan purement musical, n'a pas intéressé jusqu'ici beaucoup de chercheurs.

Bien qu'il n'y ait pas encore une définition exacte pour ce qu'on appelle généralement une musique classique, tout montre que la plupart des chercheurs sont d'accord que la dichotomie classique/populaire est loin d'être une « construction humaine » dépourvue de « la réalité objective ». Certes, les musiques classiques et populaires sont, dans la mesure où il s'agit de la créativité musicale, les « constructions humaines », mais justement en tant que produits de cette créativité dans deux sphères disons socio-culturelles différentes, elles existent bel et bien comme des entités réellement distinctes. Il est sûr que toutes les sociétés ont conceptualisé différemment ces deux entités au cours de leurs histoires ; ce qu'a brillamment montré Gelbart dans son important ouvrage pour le cas de la culture occidentale. Mais que les choses se conceptualisent différemment à chaque moment ne prouve pas qu'elles sont, elles-mêmes, de pures inventions. Luc Charles-Dominique, dans son étude remarquable sur la dichotomie savante/populaire dans la musique occidentale du Moyen âge à l'ère baroque, tout en trouvant les concepts du haut et du bas sonore au cœur de cette dichotomie, nous signale que « tous les historiens-anthropologues du Moyen Âge ont insisté sur le fait qu'il n'y a pas de symbole gratuit à cette époque » (Charles-Dominique, 2006, p. 231). Il résume l'opposition des catégories musicales de cette même époque comme suit :

> *À la douceur religieuse, les ménétriers répondent par l'éclat ; au grave, par la stridence ; au velouté de la corde, par l'aigreur de l'anche ou l'éclat de l'embouchure ; à l'harmonie, par une monodie stricte ou éventuellement une mélodie sur bourdon. Lorsque les élites du Moyen Âge et surtout de la Renaissance vont se construire leur propre système musical, elles vont chercher à se démarquer radicalement du système populaire des ménétriers. […] Alors, par souci de différenciation vis-à-vis des pratiques musicales populaires, la musique savante profane de divertissement va se rapprocher de l'esthétique musicale religieuse, si anciennement et profondément opposée à celle de ménétriers.* (*Ibid*., p. 232-233)

Rien n'explique mieux que cela l'objectivité de la dichotomie musicale créée, ou disons construite, délibérément par les couches socio-culturelles différentes. On se distingue des autres en utilisant les moyens techniques dissemblables et par là on crée, du coup, deux entités musicales opposées.

Cet article essaye de faire une réflexion, autant que possible, sur tous les aspects distinctifs de grandes catégories musicales classique et populaire, en faisant une approche tridimensionnelle qui prend en compte le triangle musique-musicien-auditeur et les rapports que chaque sommet de ce triangle établi entre l'un et l'autre dans les catégories en question. Tout cela est précédé d'une discussion sur les motivations sociales de la classification pour montrer que si la distinction sert à confirmer les différences socio-

culturelles, elle ne s'effectue pas dans le vide ou en dehors de réalités musicales structurelles.

Il est nécessaire, avant de commencer notre propos, de faire une remarque sur le terme « musique populaire », puisque dans plusieurs citations de cet article on voit apparaître aussi le terme anglais « *popular music* ». Ces deux expressions ont des significations différentes ; la deuxième désigne la musique commercialisée ou « la musique de variété » et la première est l'équivalent du « *folk music* » en anglais. À propos de l'évolution des termes, Middleton (2002, p. 3 et 4) écrit : « Under the impact of Romanticism, 'popular songs' could in the nineteenth century also be thought of as synonymous with 'peasant', 'national' and 'traditional' songs. Later in the century, 'folk' took over these usages from 'popular', which was transferred to the products of the music hall and then to those of the mass market song publishers of Tin Pan Alley and its British equivalent. » Par ailleurs, les éditeurs du numéro spécial de l'Homme, consacré à *Musique et Anthropologie* (2004, p. 171-172), ont utilisé presque partout le terme musique populaire comme l'équivalent du terme anglais *popular music*, sauf dans certains cas où les auteurs ont préféré garder le terme anglais (*popular music*).

Je signale au lecteur que dans cet article je ne fais pas de distinction entre la « *popular music* » et la « musique populaire », les opposant en bloc à la catégorie de la musique classique. Je dois remarquer aussi que, dans beaucoup de cas où il était nécessaire de confirmer les réflexions théoriques par les exemples concrets, je me suis référée plutôt aux cultures musicales arabe, iranienne, turque, afghane et tadjik-ouzbèk. Bien que les contre-exemples puissent se trouver éventuellement partout, je suis certain qu'une étude plus poussée ajouterait, à l'avenir, les exemples confirmatifs tirés d'autres cultures classiques du monde à ceux que nous avons indiqué ici, et les contre-exemples, comme l'a mentionné Charles-Dominique (2006, p. 231) à propos des cas similaires concernant les éléments symboliques médiévaux, ne feront pas système.

1. Les fondements et la condition de la classification

1.1. Les fondements sociaux

C'est peut-être Blacking qui, plus radicalement que les autres, met en doute le bien-fondé de la classification des musiques en deux catégories opposées, « classique » et « populaire ». Il écrit dans son ouvrage très connu, *How Musical is Man ?* :

> *Les Vendas m'ont appris que la musique ne peut jamais être une chose en soi, et que* toute *musique est de la musique populaire, en ce sens que la musique ne peut être transmise ou avoir de signification sans qu'il y ait des associations entre les individus. Les distinctions entre la complexité de surface des différents styles et techniques musicaux ne nous apprennent rien d'utile quant aux buts et au pouvoir expressif de la musique, ou quant à l'organisation intellectuelle que comporte la création musicale. La musique touche trop profondément aux sentiments humains et aux pratiques sociales, et ses structures sont trop souvent engendrées par de surprenantes explosions d'activité cérébrale inconsciente pour qu'elle soit soumise à des règles arbitraires, à l'instar des règles du jeu. Bien des processus essentiels de*

> *la musique, sinon tous, peuvent se déceler dans la constitution du corps humain et dans des structures d'échanges des corps humains en société. Ainsi, toute musique est, tant structurellement que fonctionnellement, de la musique populaire. Ceux qui font de la musique classique ne sont pas plus sensibles ou plus intelligents par nature que les musiciens populaires : les structures de leur musique sont simplement l'expression – selon des processus similaires à ceux de la musique Venda – des systèmes, numériquement plus importants, d'échanges des gens dans leur société, des conséquences d'une division plus large du travail et de l'accumulation d'une tradition technique.* (Blacking, 1980, p. 8-9)

Il est clair que Blacking, dans la citation ci-dessus, avant de mettre en question la pertinence de la dichotomie classique/populaire, l'entend en termes d'une autre dichotomie, celle de société supposée avancée *versus* société supposée primitive, ou société avec « une division plus large du travail » *versus* société avec une division du travail plus restreinte. Autrement dit, il s'oppose à l'idée selon laquelle la musique d'une société plus complexe soit considérée comme « classique » et celle d'une société moins complexe comme « populaire ». Or, la distinction s'effectue également (ou plutôt) au sein d'une seule et même société ; pas seulement entre, par exemple, les milieux ruraux et urbains d'une société définie, comme celle de la France ou de l'Iran, mais aussi au sein de l'unité encore plus restreinte comme le milieu urbain d'une telle ou telle société. On parle très souvent de la musique classique ou populaire urbaine de tel ou tel pays.

S'agissant d'une société urbaine définie, la classification peut être vue comme le résultat d'une volonté de distinction sociale. Autrement dit, si on est d'accord avec Bourdieu (1979, p. VIII) lorsqu'il remarque que « […] l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales », on peut se demander s'il existe vraiment des critères réels pour distinguer les genres musicaux les uns des autres sur le plan structural, si les musiques ont en soi la capacité d'être catégorisées sans qu'on soit obligé, pour les classer, de recourir aux critères extra-musicaux, comme les couches culturelles ou sociales auxquelles appartiennent leurs auditeurs. Ceci dit, même si on s'assure de l'existence des critères structuraux pertinents pour la classification, on peut poser la même question que pose radicalement Blacking, en se référant toujours à deux sociétés, disons complexe et simple : « Le développement culturel représente-t-il un progrès réel dans la sensibilité humaine et la capacité technique, ou est-il surtout un divertissement à l'usage des élites et une arme de l'exploitation de classes ? » (Blacking, 1980, p. 12). Autrement dit, même après avoir reconnu la différence structurale des deux musiques classique et populaire, on peut encore renvoyer cette distinction aux problèmes socio-politiques.

Que la classification de la musique et la distinction générale des genres, « classique » d'une part et « populaire » de l'autre, aient un stimulus socio-politique ne fait pas de doute. La phrase de Gombrich, citée par Bourdieu (1979, p. 251), concernant l'Europe du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, est valable pour beaucoup de sociétés et beaucoup de périodes : « Dans la société strictement hiérarchisée des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, l'opposition entre le "vulgaire" et "noble" devient une des principales préoccupations des critiques [qui croient que] certaines formes ou certains modes sont "réellement" vulgaires parce qu'ils

séduisent les gens inférieurs, tandis que d'autres sont intrinsèquement nobles parce que seul un goût développé peut les apprécier. » Il est donc clair chez les critiques des XVI^e^ et XVII^e^ siècle de l'Europe qu'il existe des esprits inférieurs et supérieurs, déterminant, par l'infériorité et la supériorité de leurs goûts respectifs, la vulgarité ou la noblesse des genres artistiques qu'ils préfèrent. La catégorisation des formes et des modes artistiques n'est donc pas basée sur la qualité propre de chaque catégorie mais plutôt sur l'évaluation que nous avons des goûts et des préférences des classes sociales différentes.

C'est pourquoi la divulgation des œuvres d'art considérées autrefois comme représentantes du goût « noble » et « supérieur » les dépourvoit tellement de leur capacité d'exercer une distinction sociale qu'elle les glisse, en dépit du fait qu'elles sont restées inchangées dans leur forme et leur structure, vers le domaine du goût « inférieur » et « vulgaire ». C'est le cas, par exemple, des œuvres musicales comme les *Quatre saisons* de Vivaldi et la *Petite musique de nuit* de Mozart, dont la valeur sociale change, selon Bourdieu (*Ibid.*, p. 588), entre 1963 et 1967 à cause de leur divulgation. On peut imaginer que cette volonté de la classe dominante de se distinguer, par l'appropriation des éléments culturels, des classes dominées soit observable dans toutes les sociétés. Il semble que cette volonté soit tellement forte qu'à chaque fois que la classe populaire s'empare d'une forteresse culturelle de la classe dominante, cette dernière en édifie une autre tout en méprisant le territoire conquis.

L'extension du royaume des élites (mutilé par les assauts des classes populaires) vers d'autres horizons ne s'effectue pas seulement par l'invention de nouvelles formes inaccessibles aux « envahisseurs », mais aussi par la « redécouverte » des formes rares, oubliées, injustement méprisées ou en voie de disparition. La redécouverte de la musique du monde en Occident et la revalorisation de la musique rurale dans certains pays orientaux, comme en Iran, en sont de bons exemples. Bien que ces tendances soient, au moins à l'origine, sincères et innocentes, elles contribuent sans doute à une distinction culturelle et sociale. Bourdieu (*Ibid.*, p. 297) attribue cette stratégie de « redécouverte » à la fraction dominée de la classe dominante, représentée notamment par les professeurs de l'enseignement supérieur. Il la caractérise comme la tendance « vers les œuvres du passé les plus rares » (*Ibid.*), ce qui peut inciter, cas particulier de lutte contre les « envahisseurs », à une distinction extrême à « haut niveau » créant une fraction distinguée au sein d'une classe de goût déjà distinguée, construisant de nouvelles forteresses à l'intérieur de celles de la classe dominante isolant une petite minorité qui a l'intention de se distinguer non seulement de la masse populaire mais aussi de la « masse » de la classe dominante qu'elle juge contaminée, elle aussi, par les valeurs du marché. On peut repérer cette tendance chez un Roland Barthes (1991) qui, en comparant deux chanteurs, l'un Panzera (dont on n'entend plus la voix) et l'autre Fischer-Dieskau (dont on entend la voix plus que n'importe qui), vote pour la recherche de la qualité sonore chez le premier, pour son « grain de voix », contre la recherche de l'expression musicale, valorisée par la pensée courante et exploitée par les mass media, chez le deuxième. C'est également le cas des « auditeurs de ressentiment » d'Adorno (1994, p. 15) qui « méprise[nt] la vie musicale officielle » et se réfugient dans la musique ancienne, les œuvres de Bach et ses contemporains et même la musique de la Renaissance et celle du Moyen Âge. En Iran, cette tendance est représentée par les puristes qui mettent en doute la validité de toutes les musiques et tous les styles musicaux

survenus après l'époque qâdjâr, préférant toujours écouter les 78 tours du début du XX^e^ siècle.

Il est donc possible que, comme l'a suggéré Blacking, la catégorisation des musiques en les classant dans deux cases strictement séparées, l'une nommée « classique » et l'autre « populaire », soit matériellement sans fondement et qu'elle soit plutôt la conséquence d'une volonté de distinction sociale exercée par les classes dominantes. Sinon, comment pourrait-on expliquer ce déplacement du goût qui est disposé à négliger les particularités structurelles des genres ? Certaines définitions officielles de ces catégories musicales nous assurent que le poids des critères sociaux y est très important. Prenons, pour exemple, la définition de Denis Arnold dans le *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique* de l'Université d'Oxford (éditions Robert Laffont, 1988), où, après avoir essayé plusieurs définitions s'appuyant sur différents critères, il conclut que « la définition la plus exacte [de la musique classique] serait peut-être celle d'une musique jugée respectable par des gens respectables ». Le jugement de valeur qui se cache derrière la terminologie de cette catégorisation aussi montre qu'elle est faite pour remplir une fonction sociale. Nous avons, d'une part, des termes comme « musique d'art » et « musique sérieuse » et, de l'autre, « musique légère » ; encore plus radicaux et plus prononcés sont les termes employés ouvertement par Adorno (1994) : « musique supérieure » et « musique inférieure ». Les deux termes « musique classique » et « musique populaire » sont les termes les plus neutres portant moins que les autres un jugement de valeur.

1.2. Les fondements musicaux

On peut mettre autrement en question la validité de cette classification générale en s'interrogeant sur la signification de « populaire » ou de « musique populaire ». Blacking, toujours contre l'élitisme musical, rejette la définition donnée par l'*Oxford English Dictionary* selon laquelle « Popular music [is] music that did not seek "to appeal to refined or classical taste" » (Blacking, 1981, p. 11). Pour Blacking, un tel énoncé « would not make art music refined and popular music unrefined. Refinement is a quality that people evoke through performing or listening to music; and just as many people's attitudes to art music may lack refinement, so others' attitudes and responses to popular music may be refined. » (*Ibid.*, p. 12) Il s'intéresse donc à la *popular music* en tant qu'une catégorie de valeur qui, comme l'a précisé Frith (1989, p. 62) en parlant de la signification de « popularity », « traverse les frontières des classes et des régions » :

> *« If people value music because it is political, or is religious, or has a social message, they are not being affected primarily by the musical symbols. Popular music, as distinct from popular sentiment, is identified when people like a tune, a sonority or a whole piece of music, without emphasising its non-musical attributes, and try to relate themselves to the organisation of rhythms, tones and timbres that they perceive.*
>
> *In this sense, "popular music" is a category of value that can be applied to all styles of music: it is music that is liked or admired by people in general, and it includes Bach, Beethoven, the Beatles, Ravi Shankar, Sousa's marches and the "Londonderry Air". Far from being a patronising or derogatory term, it describes positively music that has*

> *succeeded in its basic aim to communicate as music. The music that most people value most is popular music; but what that music is, varies according to the social class and experience of composers, performers and listeners. »* (Blacking, 1981, p. 13)

Il est vrai que, comme j'ai déjà expliqué, le terme « *popular music* » en anglais ne signifie pas exactement la même chose que « musique populaire » en français, mais cette différence ne discrédite pas notre citation de Blacking qui précise, lui-même, que les autres termes comme « folk music » et « art music » aussi peuvent être traités comme désignant des catégories de valeur plutôt que des types de musique (*Ibid.*). L'ambiguïté du terme « *popular music* » dans la littérature ethnomusicologique aussi, qui peut, dans le cas extrême, englober toute sorte de musiques se distinguant en bloc des musiques dites sérieuses ou « musiques d'art », nous permet de citer les phrases ci-dessus. Profitons de cette ambiguïté et de ce sens général du terme et citons également John Shepherd (1982, p. 145) nous signalant les cas de « non popularité » de certaines musiques connues comme populaires (*popular*) : « I do not tackle the problem of defining "popular" music here. Considered purely quantitatively, some forms of "popular" music (e. g. black modern jazz, some progressive rock) are distinctly unpopular ». C'est dire que la musique « non populaire » aussi peut être une catégorie de valeur et que la « non popularité », tout comme la popularité, peut « traverser les frontières entre les classes et les régions ».

De tout ce qui précède, on peut conclure que la raison de la classification générale des genres musicaux en deux catégories « classique » et « populaire » (ou leurs équivalents comme « sérieuse » / « légère », etc.) peut ne pas résider dans la nature même de la musique mais plutôt dans un mécanisme de distinction sociale qui incite les classes dominantes à s'approprier certains genres musicaux qu'elles qualifient *arbitrairement* de « sérieux » ou « artistiques » pour ne laisser aux classes dominées que les genres qualifiés, par eux-mêmes et encore arbitrairement, de « légers » et « populaires », tandis que la popularité et la légèreté, ainsi que le sérieux et la qualité artistique, doivent être considérés comme des catégories de valeur et être appliqués sans distinction aux différents types de musique. Autrement dit, comme l'a remarqué Isaac Goldberg (cité par Hamm, 2003, p. 28) : « The distinction between so-called art music and the music of the people is one of degree, not kind[1]. »

Lorsque Blacking identifie la *popular music* comme une musique aimée par le peuple pour ses qualités musicales (organisation des rythmes, des tons et des timbres, etc.), abstraction faite de ses attributs non musicaux, il nous conduit, malgré lui, vers la compréhension de la dichotomie classique/populaire comme une dichotomie réelle sur le plan purement musical et non pas comme la représentation des catégories de valeurs traversant les styles musicaux. Le genre d'écoute dont il parle et qui peut négliger, selon lui, les considérations sociales, politiques et religieuses, en un mot, les considérations non musicales, et qui ne se focalise que sur les « symboles musicaux », s'approche plus ou moins de cette catégorie d'écoute qu'Adorno (1994, p. 10) appelle « écoute structurelle »

[1] Isaac Goldberg, *Tin Pan Alley: A Chronicle of the American Popular Music Racket*, New York, 1930, p. 13.

en vertu de laquelle on peut traverser les styles musicaux différents[2]. C'est une écoute purement et simplement musicale qui ne cherche pas à justifier la supériorité de la musique écoutée. Par cette écoute, on aime ce qui est aimable musicalement, qu'il s'agisse d'une ouverture de Beethoven ou d'une simple chanson de la rue. Ce genre d'écoute engendre donc une autre catégorie de valeur, celle qui est en rapport avec les éléments musicaux, à l'opposé de celles qui sont plutôt liées aux éléments extra-musicaux. Il n'est donc pas important de voir qui écoute quelle sorte de musique pour désigner le degré de popularité des musiques : « La musique la plus valorisée par le plus grand nombre est la *popular music*[3]. »

Cela veut dire que certaines musiques *à elles seules* sont pourvues des attributs qui peuvent les rendre appréciables par tout le monde (ou par le plus grand nombre), ce qui implique que, premièrement, il y a des critères purement musicaux pour identifier une musique comme populaire (au moins dans le sens que Blacking donne à ce terme) et que, deuxièmement, il existe des musiques qui sont dépourvues de ces attributs. Autrement dit, il y a une sorte de popularité (la vraie popularité) qui ne résulte pas des considérations sociales, politiques, etc., mais de la qualité des éléments structuraux des œuvres musicales, qualité qui ne se trouve pas dans les musiques, disons, non populaires.

La question qui se pose est donc la suivante : quelle est cette qualité musicale qui distingue une œuvre populaire d'une œuvre non populaire ? Ou par quels critères musicaux peut-on identifier une musique comme populaire ? Dans la musique occidentale, on sait que les œuvres connues comme classiques et devenues populaires, dans le sens de la définition de Blacking, sont limitées plutôt à celles d'une période définie et à certaines catégories particulières. Nous connaissons très peu de musiques dites classiques avant la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle qui aient été aimées par le plus grand nombre. C'est à partir de cette date, à cause du développement rapide de la classe moyenne, que ce plus grand nombre peut trouver de plus en plus de morceaux de musique appréciables dans le répertoire classique. Cela grâce à l'intégration délibérée des éléments dits « populaires » dans le langage de la musique classique, ce qui a donné une couleur particulière même aux œuvres des grands représentants de la période classique, surtout à celles de Haydn, de telle sorte que Rosen (1978, p. 417-443) peut identifier un « style populaire » au sein du style classique de l'époque. La caractéristique importante de ce style, qui le distingue des tendances similaires aux époques précédentes, est qu'ici, l'élément emprunté n'est ni tellement modifié qu'il perde ses traits populaires ni tellement brut qu'il « se comporte comme des citations d'un langage étranger » (*Ibid.*, p. 418). Il est modifié de telle sorte que, tout en gardant ses particularités populaires, son existence à côté des techniques musicales complexes des grands compositeurs ne saute pas aux yeux. Ces particularités sont définies par Rosen (*Ibid.*, p. 425) comme « la ferme

[2] Selon Adorno (*Ibid.*), l'horizon de cette écoute est « la logique musicale concrète : on comprend ce qu'on perçoit dans sa nécessité, qui n'est à vrai dire jamais littérale-causale. Le lieu de cette logique est la technique. » C'est moi qui étends cette notion à toute sorte d'auditeurs et de musique. Sinon, Adorno réserve ce genre d'écoute aux « auditeurs experts » et non à tout le monde. De même, il le réserve pour l'audition de la « musique supérieure » et non pour toute sorte de musique.

[3] Cela correspond également à une des définitions données par Larousse pour le mot « populaire » : « Connu et aimé de tous, du plus grand nombre. »

carrure » et « la symétrie », bien qu'il nuance son approche de la façon suivante (*Ibid.*, p. 427) :

> *« Définir la musique « populaire » par sa régularité et son rythme carré n'a rien d'évident, et ne correspond même pas à la réalité. Mais c'est précisément cette régularité de longueur de phrase toujours divisible par quatre et ce profil en partie symétrique empruntés par le compositeur classique à la danse et à la musique populaires que la plupart des gens attendent d'un « air ». C'est à leurs symétries revenant à intervalles réguliers que s'intéressa le compositeur classique, qui conditionna ainsi pour plus d'un siècle les auditeurs à les attendre. »*

Autrement dit, c'est la régularité symétrique qui attire le plus grand nombre d'auditeurs vers les œuvres classiques de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle et des époques suivantes, que cette caractéristique puisse définir adéquatement la musique populaire sur le plan structural ou non. Cette clarté et cette accessibilité du langage musical est la conséquence de la tendance générale des compositeurs du milieu du XVIII^e^ siècle à écrire pour un public plus large qu'avant, disons pour la classe moyenne en voie de développement[4]; tendance qui se reflète parfaitement dans ces conseils de Telemann donnés à ses élèves : « Music ought not to be an effort, an occult science, a sort of black magie… He who writes for the many does better work than he who writes for the few. » (cité par Ottaway, 1968, p. 13). Les compositeurs qui suivent ces conseils abondent à cette période et beaucoup d'œuvres se composent dans le but d'attirer la plus grande partie des auditeurs. C'est, en outre, de ce changement d'attitude et de style que naît la *popular music* à proprement parler (voir, à ce propos, Fatemi, 2005).

Il est certain que lorsque Blacking parle des œuvres classiques étant populaires, il fait allusion à certaines œuvres des compositeurs classiques qui ont plus ou moins les caractères structuraux susmentionnés les rendant saisissables à la première écoute, les « airs » qu'on peut mémoriser et siffloter facilement en sortant de la salle de concert et d'opéra. Ce sont plutôt les « beaux thèmes » ou « les belles mélodies » qui sont populaires, qu'il s'agisse des auditeurs contemporains des compositeurs ou des auditeurs du XX^e^ ou du XXI^e^ siècle. La liste comporte quelques rares morceaux de l'époque baroque, comme le fameux *Badinerie* de Bach, et beaucoup de morceaux classiques et romantiques : *La Lettre à Élise* de Beethoven, le thème du premier mouvement de la 40^e^ symphonie de Mozart (presque uniquement le thème et non pas la symphonie, même pas le premier mouvement en entier), la fameuse *Sérénade* de Schubert, l'ouverture de *Barbier de Séville*, beaucoup d'airs d'opéra (comme ceux de *Carmen*) et de ballet, *Le Beau Danube bleu* et une grande quantité de petits morceaux bien thématiques et mélodieux des grands compositeurs. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les résultats des enquêtes de Bourdieu (1979, p. 616) pour voir que la popularité des morceaux de musique (choisis par l'enquêteur) décroît lorsque l'on va des œuvres comme l'*Arlésienne*, *Le Beau Danube bleu*, *La Traviata* et la *Rhapsodie hongroise* vers l'*Art de la fugue*, *Clavecin bien tempéré* et *Concerto pour la main gauche*.

[4] Janos Marothy (cité par Middleton, 2002, p. 10) considère la forme symétrique des chants solos comme une forme typique de la culture bourgeoise (Janos Marothy, *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, Budapest, 1974).

La popularité dépend également du genre musical. Les œuvres symphoniques sont beaucoup plus populaires que les musiques de chambre, notamment les quatuors à corde (cf. Adorno, 1994, p. 91-108) ; les poèmes symphoniques et les ouvertures plus populaires que les symphonies, les opéras et les ballets plus populaires que tout autres genres, etc. Boulez (1973, p. 136), en suggérant « le phénomène d'*escapism*, de dérobade devant la difficulté », a mentionné cette « hiérarchie de popularité » concernant les genres classiques :

> *« Un quatuor n'atteint pas la même quantité de public qu'un orchestre : un orchestre est plus spectaculaire ; un orchestre et des chœurs sont encore plus spectaculaires ; l'opéra est le genre le plus spectaculaire de tous. On ne peut ignorer l'immense différence entre une musique « spectaculaire », qui implique une plus grande variété dans les forces d'interprétation, et une musique se restreignant à quatre instruments monochromes, où la texture n'a pas de séduction extérieure. »*

À présent, après avoir eu une vue générale sur les raisons purement musicales de la popularité des musiques du répertoire classique, on se demande quelles sont les caractéristiques des œuvres musicales de ce répertoire qui n'ont jamais été populaires. Pourquoi les dernières sonates pour piano et les derniers quatuors à corde de Beethoven attiraient-ils et attirent-ils toujours si peu d'auditeurs ? Pourquoi certains compositeurs, comme par exemple Mahler et presque tous les compositeurs de la musique atonale du XX^{e} siècle, étaient-ils si peu populaires ? Si la popularité de la musique a, selon Blacking, des critères purement musicaux, la non popularité aussi doit en avoir quelques-uns. Si le plus grand nombre peut admirer la musique sans faire attention à ses valeurs sociales, politiques et religieuses et uniquement en appréciant ses organisations mélodiques, rythmiques et harmoniques, il peut également ne pas admirer une musique pour les mêmes raisons. Les derniers quatuors à corde de Beethoven seront donc non populaires, parce que le plus grand nombre n'apprécie pas ses qualités musicales. Peut-on donc conclure qu'ils sont musicalement inférieurs aux musiques populaires car ils n'arrivent pas à remplir leur fonction fondamentale de communiquer en tant que *musique* ? (voir *supra*, la citation de Blacking). Ou faut-il plutôt admettre qu'ils ont des qualités musicales les opposant aux « airs » qui se mémorisent facilement et qu'on peut siffloter après la première écoute ? La vérité est que, en dépit et à côté de tous les critères non musicaux, ces qualités musicales existent et elles sont inhérentes à la majorité des œuvres qu'on connaît comme classiques. C'est également le cas de certains genres musicaux qu'on place, à tort ou à raison, dans la catégorie de la musique populaire, comme ceux notés par Shepherd : le *black modern jazz* et le *progressive rock*. Là aussi, on s'éloigne de ces qualités musicales que « la plupart des gens attendent d'un "air" » (voir *supra*, citation de Rosen[5]). Ceci dit, *il est à peine discutable que les musiques « musicalement*

[5] Middleton (2002, p. 29) explique les particularités de certains styles musicaux qui s'opposent au langage musical courant en se référant à la notion de classe socio-économique : « Thus while most of the blues-derived techniques I have mentioned appear to set the music in opposition to mainstream musical language (including that of many contemporary pop songs), they are developed in such a way as to lay stress on individualistic virtuosity and personal expression, achieved through 'professional' mastery of

non populaires » soient beaucoup plus nombreuses dans le corpus de musique dite classique que dans celui connu comme populaire.

On peut donc conclure que, à première vue, la classification des musiques en deux catégories « classique » et « populaire » paraît n'avoir que des fondements sociaux, mettant certaines préférences au-dessus des autres, estimant certains goûts supérieurs à certains autres afin de garantir la supériorité de certaines classes sociales. À deuxième vue, dès qu'on met en doute la pertinence d'une telle classification et qu'on en cherche une autre ayant un fondement plus concret dans la musique elle-même, on constate que la classification existante se confirme en général et ne se montre discutable que dans certains détails et dans certains cas relevant de l'exception. Le fait est que, même si la contribution de cette classification à la distinction sociale est indéniable, il est également indéniable que l'appropriation de telle ou telle musique par les classes sociales ne peut pas s'effectuer dans le vide et sans recourir aux critères musicaux. Que ces critères soient artificiellement inventés ou qu'ils existent « réellement » a peu d'importance. Ce qui est important, c'est que le goût qui se veut « supérieur » se légitime par sa préférence pour certaines structures ou certains langages musicaux qui ne se trouvent pas (ou se trouvent rarement) dans les musiques aimées par le grand nombre.

Les musiques classiques et les musiques populaires ne sont donc pas classiques et populaires sur le plan uniquement social ou musical. Elles le sont sur les deux plans en même temps. C'est en étudiant les particularités musicales des œuvres tout en étudiant le statut de différentes musiques dans la société, la façon dont différentes couches culturelles les traitent, qu'on arrive à identifier et à classer des musiques comme classique ou populaire. Il faut donc mettre en rapport l'homme, en tant qu'auditeur mais aussi en tant que musicien, avec la musique. Grâce à une étude tridimensionnelle, observant musique, musicien et auditeur, on peut dessiner le schéma idéal de la musique classique qui se placera à une extrémité d'un continuum dont l'autre extrémité sera occupée par le schéma idéal de la musique populaire, beaucoup de musiques se plaçant, en fonction de leurs particularités concernant chaque dimension, tout au long du continuum plus près du pôle classique ou du pôle populaire.

1.3. La condition de la classification

« The ethnomusicological approach suggests that labels such as "art music", "folk music" and "popular music" can be used with justification in a cross-cultural context *only* when the society concerned makes such distinctions itself. » (Baily, 1981, p. 106[6]) Baily a, lui-

instrumental technique ; and this could be seen as at least compatible with the traditions of bourgeois art ».

[6] Il arrive que la classification de l'ethnomusicologue ne corresponde pas à celle de la société étudiée. Frédéric Lagrange (1996, p. 136), dans son petit livre sur la musique d'Égypte, nous signale que sa classification, considérant les grandes figures de la musique contemporaine de l'Égypte, Umm Kulthum et Hâfez, par exemple, comme représentants de la musique de variété, ne correspond pas à celle des Arabes eux-mêmes. En parlant des chansons longues de ce genre musical, il écrit : « S'il est difficile, dans la rigueur d'une analyse ethnomusicologique, de reconnaître en cette production autre chose qu'une musique de variété soignée et inventive jusqu'à la fin des années soixante-dix, il est fondamental de souligner que cette analyse ne coïncide aucunement avec le sentiment le plus répandu d'un bout à l'autre du monde arabe, et qui voit dans les œuvres tardives interprétées par Umm Kulthûm ou même Abd al-

même, respecté ce principe dans ses recherches sur différentes musiques de l'Afghanistan où le terme « *klâsik* » est employé par les musiciens professionnels pour désigner un répertoire ou une catégorie particulière :

> *The word* klâsik *(occasionally pronounced* klâstik*), presumably the English "classic" brought to Afganistan from India, had a variety of meanings. At its narrowest, it referred to Hindustani vocal music, but it was also used in a wider sense. A musician in Kabul once explained to me that* klâsik *means "difficult", and pointed out that all countries have their own form of* musiqi klâsik*, "classical music". Amir Jan once remarked when we were listening to a performance of an Iranian* dastgâh*, "That's* klâsik *too". On a separate occasion, another musician denied this same piece was* klâsik*; he used the term to refer to Hindustani music, vocal and instrumental.* (Baily, 1988, p. 74)

Bien que les informateurs de Baily hésitent à attribuer le terme *klâsik* à certaines musiques et que le terme, lui-même, soit emprunté à une autre culture et employé quelquefois de façon plutôt naïve, il n'y a pas de doute que, en général, la musique Hindustani jouit chez les musiciens afghans d'un statut privilégié : « One of the main values and interests that the *sâzandeh* [= musiciens] of Herat had in common with the *sâzandeh* of Kabul concerned Hindustani music (*klâsik*). From their point of view, this was the only music that mattered, the only music worth playing. […] They saw it as a music that was difficult both to perform and to learn. » (*Ibid*., p. 110)

C'est bien sûr impossible d'examiner ici toutes les cultures concernées, mais on peut, au moins, observer d'autres cas dans la zone culturelle arabo-irano-turque. En Asie Centrale et la République d'Azerbaïdjan, par exemple, la musicologie soviétique a distingué une catégorie musicale plus élaborée que les autres. Le terme « tajik professional musical art » chez Beliaev (1975) renvoie à la musique de *shash maqâm* par opposition à « tajik folk song » et « tajik epic art » qui englobe les musiques qu'on peut identifier comme populaires. Les traducteurs de l'ouvrage de Beliaev, Mark et Greta Slobin, font la remarque suivante sur la traduction de certains termes employés par l'auteur : « It seems apt to translate Beliaev's "professional vocal composition" as "art song" and "professional instrumental art" simply as "art music", since his terms do not take into account professional folk music. The folk-art distinction is clearer in Uzbek and Tajik music than in the music of the Kazakhs, Kirghiz and Turkmen. » (*Ibid.*, p. 253)

C'est par les termes « professionnel » et « *khalqi* » (du peuple) que les musicologues et les musiciens tadjiks, uzbek ou azerbaïdjanais distinguent les deux catégories opposées de la musique qui peuvent être considérées comme classique et populaire[7]. Karamatov, musicologue uzbek, a proposé dans les années 70, le terme « musique professionnelle

---

Halîm Hâfiz des créations qui méritent le statut de musique savante, au même titre que les *dôr*-s de l'école khédiviale. »

Quoi qu'il en soit, même dans ce cas particulier, le fait que la société elle-même effectue une distinction, en privilégiant certains musiciens et en considérant leur musique comme savante, est indéniable, bien que leur classification ne coïncide pas avec celle de l'ethnomusicologue.

[7] Certains musiciens tadjiks, pourtant, utilisent le terme *momtâz* (privilégié) pour distinguer le *shash maqâm* des autres musiques.

traditionnelle et orale » pour désigner le *shash maqâm* et a rejeté le terme « classique » qui, selon lui, peut être appliqué également à la musique « folklorique » (conversation personnelle). Zohrabov (1996, p. 3) distingue trois catégories de musique en Azerbaïdjan : 1- la musique populaire (*khâlq musiqisi*) ; 2- la musique populaire-professionnelle (*khâlq-profesionâl musiqisi*) et 3- la musique professionnelle traditionnelle orale (*shifâhi an'anali profesionâl musiqisi*). La dernière, qui est désignée par le même terme qu'utilise Karamatov pour le *shash maqâm*, correspond à l'art de *muqâm* et la deuxième, se positionnant à la frontière entre l'art populaire et l'art professionnel, correspond à la musique des bardes, les *âshiq* (voir également Zohrabov, 1999, p. 17-48). Pour le musicologue soviétique, le fait qu'une musique soit pratiquée par les professionnels constitue donc un critère essentiel pour qu'elle soit distincte des autres. C'est pour cette raison que l'exécution d'une musique de caractère populaire (ou du *khâlq*) par les professionnels peut engendrer une catégorie supplémentaire.

L'invention du terme « professionnel » est sûrement assez ancienne. À en juger par le livre de Beliaev, on peut conclure qu'il a été en usage bien avant les propositions de Karamatov et Zohrabov (ce livre a été écrit dans les années 40). Il semble que ce mot soit l'équivalent de « classique » chez les Soviétiques. Zohrabov (1999, p. 43) fait une distinction entre l'art de *muqâm* pratiqué de façon traditionnelle et la musique azerbaïdjanaise de tendance occidentale qui a vu le jour au début du XX^e^ siècle. Sur le plan terminologique, les deux musiques sont pour lui « professionnelles » mais ce qui les distingue, c'est le fait que la première est orale et la deuxième ne l'est pas. Il applique également le terme « orale-professionnelle » à toutes les musiques orientales hors de l'ex-URSS comparables avec le *muqâm*, du *dastgâh* iranien au *gagaku* japonais, en passant par le *maqâm* arabe et le *raga* indien (Zohrabov, 1996, p. 5 et 1999, p. 26 et 27).

Tous les musiciens azerbaïdjanais valorisent la musique de *muqâm* à un très haut degré. Pour Âqâ Karim Nâfez, elle est la reine des musiques (conversation personnelle), Jebre'il Abbâs-Aliev la décrit comme un immense océan (conversation personnelle) et Elshân Mansurov la considère comme une musique supérieure par rapport à toutes les autres musiques (conversation personnelle). Le fait de privilégier le *muqâm* n'est sûrement pas nouveau ; on peut penser à la distinction faite par la société azerbaïdjanaise du XIX^e^ siècle entre les *toy* de *muqâm* et les autres formes de *toy* (voir Fatemi, 2013, p. 90-91). De nos jours, bien que la notion de « classique » soit quelque peu ambiguë chez les musiciens azerbaïdjanais, ils reconnaissent majoritairement que ce terme peut être appliqué à la musique de *muqâm*.

En ce qui concerne l'Iran, au moins pendant les cinq ou six derniers siècles de l'histoire de sa musique, nous avons affaire, d'une part, à une musique appréciée par les élites culturelles et, de l'autre, à une musique de fêtes et de réunions de débauche dont les représentants étaient moins respectés que les musiciens de la cour. Ces derniers s'appelaient, à l'époque qâjâr, « *amale-ye tarab-e khâsse* » (les musiciens privilégiés) pour se distinguer des autres musiciens qui se présentaient plutôt en groupe (*daste*) et qui animaient les fêtes. La volonté de la catégorisation de la musique en distinguant la musique légère de la musique sérieuse se reflète bien dans ces phrases de Mehdi-Qoli Hedâyat (1965, p. 37-38), musicologue du début du XX^e^ siècle :

> *« Il y a deux sortes de musique :* qâl *et* hâl[8]*. Les tenants de* qâl *cherchent en musique des excitations nerveuses et les tenants de* hâl *y cherchent l'apaisement des nerfs. L'un cherche la provocation des désirs sensuels, l'autre l'organisation des tons doux. […] À cause de la tendance des plèbes à la musique rythmée qui peut se faire avec le* tâs *et le* tasht *[= les récipients utilisés dans les* hammâm*], la musique a pris l'aspect d'un amusement. »*

La musique rythmée, qui n'est autre, en général, que la musique *motrebi* et certains genres comme le *tasnif* (pour la musique *motrebi* et le *tasnif*, voir Brayley et Fatemi, 2016, et aussi Fatemi, 2008), est donc vue comme légère, relevant du *qâl* et aimée par les ignorants, une musique superficielle et méprisable qui peut se jouer sur le *tâs* et le *tasht*. À l'opposé, il y a une musique sérieuse et non mesurée ou de rythme libre qui relève du *hâl* et apaise l'âme. De nos jours aussi, les musiciens font cette distinction. Bien qu'ils n'utilisent pas (ou utilisent peu) le terme « classique » pour désigner la musique sérieuse (les puristes l'évitent car c'est un terme occidental), ils valorisent la musique qu'ils nomment *dastgâhi*, *sonnati* (traditionnelle) ou *radifi*, comme une musique supérieure aux autres, une musique qui purifie l'âme et qui est au service des valeurs morales (voir, à ce propos, During, 1992).

Nous sommes donc en présence de sociétés où s'opère depuis longtemps une classification générale opposant une musique sérieuse à une autre légère, une musique respectable à une musique pas très respectable, ou une musique « supérieure » à une musique « inférieure ». Le point de départ de l'ethnomusicologue est donc ce concept musical local et non pas une hypothèse basée sur une réflexion abstraite. Il reste à savoir quelles sont les caractéristiques de ces deux catégories générales de musique et quel a été le mécanisme d'une telle séparation des genres.

2. La musique

2.1. La dichotomie simple/compliqué et la genèse des musiques classiques

C'est sûrement une dichotomie taboue qui va à l'encontre du relativisme culturel très cher aux courants actuels de la discipline ethnomusicologie. Pourtant si on évite les jugements de valeur qui sont attachés à ces deux adjectifs – jugements qui les placent sur une échelle verticale, le « simple » en occupant la plus basse position et le « compliqué » celle la plus haute – on disposera d'outils scientifiques très efficaces pour la classification la plus exacte des catégories musicales. En fait, dans beaucoup de cas, les dichotomies compliqué/simple semblent fournir le critère le plus clair pour opérer la distinction classique/populaire. Rappelons-nous les informateurs de Baily pour qui la musique *klâsik* était difficile à la fois à exécuter et à apprendre (Baily, 1988, p. 110). Ailleurs, l'auteur précise que, par contraste, les mêmes musiciens considéraient le *kiliwâli*, la *popular music* afghane, comme simple et non sophistiquée aussi bien musicalement que

[8] *Qâl* est un mot arabe signifiant « parole ». C'est également un terme soufi désignant la discussion sur les thèmes religieux superficiels (concernant l'apparence des choses). La réunion de *qâl* s'oppose à la réunion de *hâl* ou le concert spirituel des soufis. Être en *qâl* (à l'opposé d'être en *hâl*) signifie être ignorant.

textuellement (*Ibid.*, p. 81). Les genres plus populaires des « grandes musiques », comme le *tasnif* iranien et azerbaïdjanais, sont considérés dans les cultures correspondantes et aussi par les ethnomusicologues comme plus légers que les autres genres. En Iran, un chanteur de *tasnif* n'égale jamais un chanteur d'*âvâz*, genre vocal non mesuré de la musique *dastgâhi*, car le *tasnif* est considéré comme beaucoup plus simple à aborder que les chants non mesurés. De même, en parlant des airs de danse (*diringa*) et des chansons (*tasnifi)* azerbaïdjanais, During (1988, p. 40) les considère comme appartenant à un niveau plus populaire de la musique classique car ils « ont un caractère plus léger » que les autres genres de cette musique. Cette distinction entre la musique simple et la musique sophistiquée a des racines profondes dans l'histoire de la musique irano-arabo-turque. Shiloah (1991, p. 86-87) nous en donne un exemple :

> *« L'historien philosophe et sociologue arabe Ibn Khaldun (m. 1406) va jusqu'à placer une limite nette entre deux formes d'expression. La première est qualifiée par lui de simple et instinctive ; elle est à la portée de tous ceux qui possèdent un talent naturel mais sans aucune éducation musicale. […] La deuxième forme d'expression se distingue par sa sophistication, qui est déterminée par les règles bien définies de l'art. Celles-ci exigent du musicien, en plus du talent naturel, des connaissances théoriques et une bonne maîtrise de tout ce qui concerne les fondements de l'art. »*

Outre ces cas particuliers des cultures moyen-orientales, la simplicité de la musique, dans une perspective générale également, se révèle comme un facteur important de la popularité des morceaux ou des genres musicaux. Nous avons déjà vu, en cherchant des raisons musicales à la popularité des musiques, que cette dernière est normalement due à une régularité symétrique des idées musicales rendant la musique en question susceptible d'être chantonnée par les auditeurs ordinaires.

Ceci dit, se baser sur ce couple d'opposition simple/sophistiqué pour effectuer une classification générale des musiques en deux catégories populaire et classique peut paraître par trop simpliste. Blacking (1981, p. 12) nous signale que « musical skills are not required any less for "folk" and "popular" music than for "art" music, just as William Byrd's choral music is not easier than Handel's or Verdi's or Britten's. Pop musicians are no less meticulous about rehearsal than symphony orchestras. » Beaucoup de spécialistes de la *popular music* n'acceptent pas que le critère de simplicité/complexité soit pertinent pour distinguer les deux catégories classique et populaire. Middleton (2002, p. 4) écrit à ce propos :

> *« "Art" music [...] is generally regarded as by nature complex, difficult, demanding; "popular" music then has to be defined as "simple", "accessible", "facile". But many pieces commonly thought of as "art" (Handel's "Hallelujah Chorus", many Schubert songs, many Verdi arias) have qualities of simplicity; conversely, it is by no means obvious that the Sex Pistols' records were "accessible", Frank Zappa's work "simple" or Billie Holiday's "facile". »*

Peter Manuel (1988, p. 3) aussi émet cet avis :

> *« A popular music may well be more sophisticated in certain parameters than the art music of its culture; aside from sophistication in such matters as producing and mixing of recording (which should not necessarily be regarded as extra-musical parameters), there are, for example, certain kinds of rhythmic complexity in a James Brown song (not to mention jazz) which are not found in Mozart's symphonies (although the reverse may also be true). »*

Adorno (1941, p. 20), en parlant de ce que distingue la *popular music*[9] de la musique classique (et pour lui, c'est la standardisation de la première *versus* la non-standardisation de la deuxième), trouve ce critère de simplicité inadéquat.

> *« The previous discussion shows that the difference between popular and serious music can be grasped in more precise terms than those referring to musical levels such as "lowbrow and highbrow", "simple and complex", "naïve and sophisticated". For example, the difference between the spheres cannot be adequately expressed in terms of complexity and simplicity. All works of the earlier Viennese classicism are, without exception, rhythmically simpler than stock arrangements of jazz. Melodically, the wide intervals of a good many hits such as "Deep Purple" or "Sunrise Serenade" are more difficult to follow* per se *than most melodies of, for example, Haydn, which consist mainly of circumscriptions of tonic triads and second steps. Harmonically, the supply of chords of the so-called classics is invariably more limited than that of any current Tin Pan Alley composer who draws from Debussy, Ravel, and even later sources. »*

Il est clair qu'Adorno, pour donner des exemples de la simplicité de la musique classique, entend par ce terme le style classique de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle où le style populaire était en vogue et la simplicité était le slogan d'un Telemann qui préférait écrire pour un grand nombre d'auditeurs que pour un nombre limité de privilégiés. Or, cette comparaison ne convient pas à son intention de comparer la *catégorie* de la *popular music* avec la *catégorie* de la musique classique qui englobe tous les styles, depuis au moins le XVII^e^ siècle jusqu'à l'époque contemporaine, du style baroque à la musique atonale, y compris, naturellement, le style impressionniste de Debussy et de Ravel qui inspire, selon lui, les compositeurs de Tin Pan Alley. Comparer, sur le plan harmonique, les œuvres de ces derniers avec celles des compositeurs de l'époque classique, c'est plutôt comparer l'harmonie de ces compositeurs classiques avec celle de Debussy et de Ravel. Il s'agit de deux styles ou de deux niveaux de complexité harmonique au sein d'une seule et même catégorie. De même, la complexité mélodique de telle ou telle chanson de variétés ne doit pas être comparée avec les mélodies les plus simples de la catégorie opposée qui compte, à côté de Haydn, un grand nombre de compositeurs dont les mélodies sont d'une sophistication exemplaire. La comparaison de l'aspect rythmique de la musique classique avec celui du jazz aussi a cet inconvénient que, outre le fait qu'il s'agit là aussi, précisément, de la période la plus pauvre de l'école

[9] Je rappelle au lecteur que, dans cet article, je ne fais pas de distinction entre la « *popular music* » et la « musique populaire ».

viennoise (« eariler Viennese classicism »), elle s'effectue entre deux systèmes musicaux différents, au moins sur le plan rythmique.

Toutes ces remarques sur la citation d'Adorno (qui sont également valable pour d'autres citations ci-dessus), surtout cette dernière, nous conduisent à une conclusion sur le premier critère de la classification. Tout d'abord, on ne mesure pas la simplicité et la complexité des œuvres, des répertoires ou des styles isolés d'une catégorie en les comparant avec des œuvres, des répertoires ou des styles isolés d'une autre catégorie. Cette approche serait biaisée surtout lorsqu'on ne suit pas une méthode cohérente dans la sélection des exemples, comparant les cas les plus simples d'une catégorie avec les cas les plus compliqués de l'autre. La comparaison doit donc s'effectuer entre les catégories dans leur totalité.

Mais comment comparer deux catégories musicales si vastes dans leur totalité ? Comment peut-on dire qu'une catégorie est dans sa totalité plus compliquée ou plus simple qu'une autre ? Nettl (1978, p. 125) écrit à ce propos :

> *« Conceivably, thus, a purely oral tradition may normally be simpler, over all, than a partially written one; a tradition with music theory of an articulated sort, more complex than one lacking it; and traditions with professional training of musicians may be more complex than others. We may, indeed, be able to rate overall complexity of a musical system on a continuum and get reasonable agreement even among observers from a variety of cultures. »*

La notion de système fournit donc peut-être la clé de la réponse. On peut probablement mesurer la simplicité et la complexité d'une catégorie par le degré de développement de son système musical en tant qu'ensemble des principes concernant la mélodie, le rythme, les aspects acoustiques, les techniques instrumentales et vocales, etc. Là, aussi, il faut éviter de comparer isolément chacun de ces paramètres d'un système avec son homologue d'un autre système. C'est ici la deuxième condition de comparaison qui consiste à prendre en considération l'homologie des catégories en question au niveau du système. Ce ne sera donc peut-être pas déraisonnable de postuler qu'*entre deux catégories musicales qui partagent un seul et même système musical, celle qui possède l'état le plus développé de ce système commun est plus compliquée que l'autre*. On ne compare donc pas, par exemple, la musique classique occidentale avec la musique des pygmées centre-africains, dont les systèmes musicaux sont si différents l'un de l'autre, pour conclure que la première est plus compliquée que la deuxième ou le contraire. La complexité et la simplicité se définissent par le niveau de développement d'un système singulier.

Cette approche nous conduit directement au problème de la genèse des musiques classiques. En fait, la coexistence de deux catégories musicales ayant un seul et même système à deux niveaux de sophistication peut être éventuellement interprétée de deux manières : soit la catégorie ayant le système le plus sophistiqué est issue de l'autre, soit la catégorie ayant le système le plus simple est le résultat de la simplification de la catégorie la plus compliquée. Nous allons voir que les deux cas sont possibles et que l'un n'exclut pas l'autre. Le premier cas ne nous oblige pas à accepter que le développement d'un système soit forcément le résultat de la sophistication progressive d'un seul système

élémentaire, quoiqu'on ne puisse pas exclure cette possibilité non plus. Il arrive, et c'est probablement le cas le plus fréquent, qu'un système compliqué soit le cumul de petits systèmes isolés « resystématisés » dans une unité plus vaste où domine une pensée musicale unificatrice et non pas le résultat de l'évolution d'un seul système. Le nouveau système une fois établi, il arrive qu'on le simplifie pour des usages particuliers. En principe, il semble que plus on va vers les centres urbains et plus on rencontre cette procédure qui consiste à « resimplifier » le système sophistiqué.

Ainsi, on peut voir la musique classique occidentale à la fois comme la sophistication progressive du plain-chant[10] et comme un développement cumulatif qui a réuni plusieurs traditions et pratiques musicales, sacrées et profanes. C'est ce qu'on peut également dire pour la procédure de la classicisation du corpus musical irano-arabo-turc au fil des siècles, procédure que, en se référant à During (1994, p. 132-137 ; 2001a, p. 65 et aussi 2004, p. 15), on peut qualifier comme la « déterritorialisation » et « reterritorialisation » de la musique, termes qu'il emprunte d'ailleurs de Deleuze et Guattari et les utilise dans un contexte similaire.

Un exemple de la « resimplification » de la musique classique se trouve dans les pratiques musicales urbaines de l'Iran. C'est le cas, notamment, de la musique *motrebi* de Téhéran et aussi celui du *ghazal khâni*, pratiqués respectivement par les musiciens professionnels et non professionnels. Les deux musiques sont tout à fait conformes au système de la musique dite *dastgâhi* (la musique d'art persane) sur tous les plans (modaux, rythmiques, etc.), tandis qu'elles n'utilisent qu'un nombre restreint de modes de ce système ainsi qu'un nombre limité de genres – mesurés pour le *motrebi* et non mesuré pour le *ghazal khâni*.

La dichotomie simple/compliqué ne peut donc être un critère de classification des musiques en deux catégories populaire et classique que lorsqu'elle s'applique aux musiques partageant un seul et même système musical. Dans ce cas-là, soit la musique populaire est à l'origine de la musique classique (l'état embryonnaire du système), soit elle est née de cette musique (l'état simplifié du système). Dans tous les cas, la musique dite classique est celle qui utilise les potentiels de ce système commun au maximum.

Ceci dit, par quels critères peut-on formuler les différences qui existent entre les musiques qualifiées ainsi de classiques, d'une part, et une grande quantité de musiques qui suivent d'autres systèmes musicaux que ces musiques, d'autre part ?

2.2. La dichotomie savant/ non savant

C'est au moyen de cette dichotomie que l'ethnomusicologie distingue, tout en évitant les jugements de valeur sur les aspects esthétiques, les musiques des grandes civilisations d'Asie et d'Europe des autres musiques du monde. Rouget, dans son article pour l'*Encyclopédie de la pléiade*, sous le titre général « Les systèmes musicaux», tout en précisant que « si primitive qu'elle puisse être […] il n'est pas de musique qui ne soit un système » (1968, p. 1369), distingue nettement « les musiques savantes » des « hautes cultures » orientales et occidentales (chinoise, indienne, grecque, etc.) des « musiques

[10] L'acception « musique classique occidentale » est prise ici dans le sens le plus large du terme. On sait que beaucoup de musicologues, notamment J. Chailley (s. d., p. 99), ont tendance à qualifier de « classique » seulement la musique occidentale postérieure au XVII^e^ siècle.

non savantes », ces dernières étant pour lui « toutes les musiques appartenant aux civilisations n'ayant développé aucune théorie mathématique sur les rapports acoustiques qui existent entre les sons » (*Ibid.*, p. 1368). C'est également dans ces termes que Brandily (1989, p. 5 et 6) donne une définition des musiques savantes :

> *« Ce qui caractérise les musiques savantes, c'est qu'elles ont fait l'objet de spéculations sur les sons et les rapports acoustiques qui existent entre eux. Il en résulte une théorie à laquelle on se réfère de façon explicite. La compétence musicale, dans ce cadre, s'acquiert prioritairement par l'apprentissage d'un corpus de règles dont la connaissance est jugée indispensable pour pouvoir composer des musiques de ce type. La spécificité de cette démarche consiste donc en une conceptualisation préalable à la construction sonore et à son exécution. Si la musique savante occidentale repose sur ce principe, elle est loin d'être la seule et encore moins la première. On peut citer, en remontant dans le temps, la théorie grecque antique à laquelle s'est rattachée la théorie arabe dite classique, celle de l'Iran, celle de l'Inde et celles qui en dérivent et, enfin, celle de la Chine qui, dans l'état actuel des connaissances, semble la plus ancienne.*
>
> *[…] Par ailleurs, il existe de par le monde un nombre considérable de traditions musicales, non moins riches et remarquables que celles qui viennent d'être évoquées, mais qui fonctionnent de façon très différente. Elles se construisent empiriquement et les règles auxquelles elles sont soumises restent le plus souvent implicites, en tout ou en partie. L'essentiel de l'apprentissage se fait par imprégnation puis par imitation. Dans leur milieu d'origine, le discours sur ces musiques est généralement limité […]. »*

Les traits essentiels de ces idées sont donc les suivants : tout d'abord, toutes les musiques sont pourvues d'un système ou un ensemble de règles. Ensuite, les règles de certaines musiques, qu'on qualifie de savantes, sont verbalisées et expliquées dans une théorie mathématique qui est le résultat de spéculations sur les sons et les rapports acoustiques qui existent entre eux, ce qui n'est pas le cas des musiques non savantes[11].

C'est presque la même idée que les informateurs de Baily (1988, p. 37 et 162) ont d'une musique *klâsik* qu'ils qualifient de *elmi* ou scientifique. Les adeptes de la musique classique occidentale en Iran préfèrent réserver le même qualificatif (*elmi*) exclusivement pour cette musique qu'ils estiment la seule basée sur des lois scientifiques, s'opposant ainsi aux tenants de la musique *dastgâhi* ou traditionnelle qui leur rappellent l'existence d'innombrables traités de musique écrits depuis plus de mille ans sur les principes de la musique iranienne. Ailleurs, les Azerbaïdjanais, chez qui la musique classique est plutôt l'équivalent d'une musique ancienne, parlent beaucoup moins que les centre-asiatiques des aspects « scientifiques » d'une telle musique. Ces derniers, selon During (1994, p. 55), ont deux « critères essentiels ou éminents de classicisme. L'un est l'aspect scientifique ou érudit de cette musique ; l'autre est son organisation », c'est-à-dire

[11] Quant à l'apprentissage, nous allons en parler plus loin.

l'agencement de différentes pièces au sein des suites définies, ce qui constitue le corpus du *shash maqâm*.

Le développement d'une théorie explicite, qui n'est probablement pas limité à des spéculations sur les rapports acoustiques entre les sons mais qui concerne tous les éléments du système musical comme les principes rythmiques, les formes, les techniques vocales et instrumentales, etc., est une des caractéristiques importantes des musiques classiques évoquée également par Powers (1980, p. 11). C'est à la fois la cause et l'effet du développement d'un système musical : plus un système s'élargit, plus on ressent la nécessité de l'organiser, de l'agencer et de rendre ses lois et ses règles explicites ; plus on procède à l'agencement et à l'organisation du système, plus on découvre ses possibilités inhérentes et plus on se met à exploiter ces possibilités. La théorisation du système contribue plus que n'importe quel autre élément à la classicisation d'une musique.

Pour la distinction des grandes catégories musicales, ce critère savant/non savant a cet avantage par rapport au critère simple/compliqué qu'il ne nous limite pas aux musiques partageant un seul et même système. On peut comparer par ce critère le *shash maqâm* avec la musique badakhshânaise. Mais il a également ce désavantage qu'il ne rend pas compte des musiques populaires urbaines étant le résultat de la simplification du système classique. La musique *motrebi* de l'Iran, par exemple, comme nous l'avons déjà remarqué, utilise le système de la musique classique iranienne. Abstraction faite du niveau de connaissance des *motreb* des éléments de ce système, ce dernier est en soi pourvu d'une théorie explicite. Autrement dit, la musique *motrebi* utilise le système d'une musique savante sans en exploiter toutes les possibilités. La différence ici n'est pas entre les structures profondes, ou les « grammaires », de ces deux musiques mais bien entre leurs structures de surface, ou leurs « discours », pour reprendre les idées de Blacking (1980, p. 33).

3. Le musicien et son rapport avec la musique

Le rapport qu'établit le musicien de la musique classique avec cette musique dans le processus d'apprentissage (et de connaissance en général) est d'une nature différente de celui établi par le musicien populaire avec sa musique. Pour Powers (1980, p. 11) le type et la durée d'apprentissage sont importants comme des traits caractéristiques des musiques classiques. During, en parlant des critères de l'authenticité de la musique chez les musiciens iraniens (et moyen-orientaux en général), fait une distinction entre ce qu'il appelle musique maternelle (comme langue maternelle) ou *musique de la mère* et une autre catégorie musicale qu'il appelle *musique du père*. L'apprentissage de la première « se fait – comme pour la langue maternelle – par le cerveau droit, et non par le cerveau gauche, qui est celui de l'acquisition des savoirs théoriques » (1994, p. 152-153). Quant à la musique du père qui s'oppose à la première :

> *« [c'est une musique] qui correspond à un autre niveau culturel et à des formes musicales faisant appel à d'autres processus d'acquisition, à la réflexion, à la technique, à la rationalisation, la verbalisation et la conceptualisation. Une telle musique appartient au domaine savant et constitue une spécialisation, un savoir spécifique partagé par un petit nombre, mais potentiellement accessible à un grand nombre, puisqu'en s'arrachant à la mère et à la terre, il se reterritorialise dans la pensée*

> *et y gagne une certaine universalité. Tout ce qu'on appelle musique d'art ressortit à cette catégorie, tandis que les pratiques musicales élémentaires ou fondamentales (sur lesquelles, néanmoins, s'édifient généralement les premières) ressortissent à la catégorie des musiques maternelles. »* (*Ibid*., p. 153-154)

Bien que la notion de musique maternelle, comparable à la langue maternelle, qui *ne s'apprend pas* (*Ibid.*, p. 154) et qu'on a « dans le sang », soit utilisée par les informateurs de During pour expliquer l'impossibilité d'apprendre la musique classique iranienne par les non-Iraniens, la définition de ces deux catégories de musique par During a une autre facette, peut-être même la principale, qui peut être convenablement appliquée à l'opposition classique/populaire, comme l'a, d'ailleurs, suggéré l'auteur lui-même. Le processus d'apprentissage des musiques classiques, contrairement à celui des musiques populaires, est donc basé sur réflexion, technique, rationalisation, verbalisation et conceptualisation. On peut établir un parallèle entre la dichotomie *musique de la mère/musique du père* de During, d'une part, et les connaissances *formelle-informelle* et *technique* de Hall, de l'autre. Dans le contexte d'une réflexion sur la notion de culture, Edward Hall distingue trois types de connaissance et de conscience : formelle, informelle et technique.

> *« Le processus formel est de nature bipolaire. L'élève essaie, se trompe et est corrigé. (« Non, pas du côté droit, du côté gauche ! Rappelez-vous : ne jamais s'approcher d'un cheval par la droite ! ») [sans raisonnement et sans explications analytiques]. […] L'apprentissage informel se fait en grande partie par le choix et l'imitation de modèles, quelquefois volontairement, le plus souvent inconsciemment. Dans la plupart des cas, le modèle ne participe pas à ce processus, sauf en tant qu'objet d'imitation. L'apprentissage technique se fait dans la direction opposée. La connaissance est du côté du professeur. Son savoir-faire est fonction de ses connaissances et de ses facultés d'analyse. Si son analyse est suffisamment claire et minutieuse, il n'a même pas besoin d'être présent. Il peut la transmettre par écrit ou l'enregistrer. »* (1984, p. : 91)

Dans cette catégorisation de modes d'apprentissage sont dessinés les traits essentiels de l'apprentissage des musiques populaire et classique. Les connaissances formelles et surtout informelles correspondent au mode de connaissance des musiciens populaires. Rappelons ce que Brandily souligne à propos des musiques non savantes : « L'essentiel de l'apprentissage se fait par imprégnation puis par imitation. » La remarque de During sur l'apprentissage de la musique maternelle par le cerveau droit souligne elle aussi la nature non analytique et holistique de cette connaissance, car, comme l'a précisé Watzlawick (1980, p. 31), « [l'hémisphère droit] est hautement spécialisé dans la perception holistique des relations, des modèles, des configurations et des structures complexes ». Cela correspond à un autre aspect de l'apprentissage informel expliqué par Hall (*Ibid.*, p. 88) : « On apprend, en une seule fois, tout un ensemble d'activités liées entre elles, souvent sans savoir qu'on apprend quelque chose ou que ce quelque chose est gouverné par des schémas ou des règles. » Par contre, la connaissance technique, avec sa nature analytique, nous rappelle toutes les caractéristiques du processus d'acquisition de *la musique du père* mentionnées par During : réflexion, technique, rationalisation,

verbalisation et conceptualisation, le comportement technique étant « caractérisé par le fait qu'il est pleinement conscient » et explicite (Hall, 1984, p. 94).

Grâce à cette connaissance technique, ce savoir explicite et ce comportement conscient, le musicien de la musique classique acquiert une place privilégiée dans le milieu musical et gagne un respect que la société n'accorde pas aux musiciens populaires. Les meilleurs représentants de la musique classique, en s'approchant, par leurs propos savants, des personnages scientifiques, se mettent au-dessus de leurs homologues dans le domaine de la musique populaire. Outre le fait qu'ils ont une connaissance technique de leurs métiers, les musiciens classiques sont des personnages lettrés et cultivés qui fréquentent les érudits de leur temps et sont accueillis chez les aristocrates et les représentants des classes dominantes de la société[12]. C'est, comme nous le signale Shiloah (1991, p. 100), un fait très ancien dans l'aire culturelle arabo-irano-turque :

> *« En dehors de dispositions musicales innées, de qualités vocales recherchées et de vertus artistiques admises et normalisées, le parfait chanteur-musicien [des premiers siècles de l'Islam] devait se distinguer par sa vaste culture, son éloquence, son art de discourir avec compétence sur les divers domaines du savoir. »*

Beaucoup de musiciens contemporains de cette aire culturelle aussi étaient des lettrés et des gens cultivés de leur temps (voir, entre autres, Moussali, 1988, p. 39 et Zohrabov, 1999, p. 120). Mostowfi (1998, vol. 1, p. 188, 513 et vol. 2, p. 237) et Mo'ayyer-ol-Mamâlek (s.d., p. 75, 227 et 286) mentionnent même les cas où les aristocrates de l'époque nâseri pratiquent eux-mêmes la musique. Baily (1988, p. 162), en parlant des musiciens de la musique *klâsik* en Afghanistan, nous signale encore plus clairement qu'un maître de musique (*ustâd-e musiqi*), par contraste avec les musiciens populaires, surtout les joueurs de *sornâ* et de *dohol*, « était un artiste (*honarmand*), équivalent d'un écrivain, poète, calligraphe ou peintre miniaturiste, capable de produire une production artistique pouvant être aussi élevée que celle des autres arts ».

Les musiciens de la cour de l'Iran à l'époque qâdjâr, qui ne présentaient pas leurs musiques dans les fêtes et dans les réunions de débauche, se distinguaient des autres musiciens par le qualificatif *khâsse* ou « privilégiés ». Le fait qu'à l'ère moderne ces musiciens privilégiés et leurs descendants ont abandonné le titre de *motreb* et, n'en gardant que les aspects péjoratifs du terme, l'ont laissé aux musiciens de fêtes, montre qu'ils étaient conscients de ce qui les séparaient d'eux et qu'ils avaient envie de le souligner. En Afghanistan, les musiciens professionnels masculins qui avaient étudié chez un maître de la musique classique indienne se mettaient au-dessus des autres (Baily, 1988, p. 163) et ne pratiquaient la musique légère *kiliwali* qu'à contrecœur, la considérant bonne pour les musiciens amateurs et les femmes musiciennes professionnelles (Baily, 1981, p. 115).

Plus que n'importe quels musiciens, ce sont ceux qui animent les fêtes et surtout les joueurs de *sornâ* et de *dohol* qui sont méprisés dans toute l'aire culturelle irano-arabo-turque. Leur profession est associée dans l'imagination des gens à tous les maux : l'alcool, la drogue, la prostitution, etc. C'est également le cas des *motreb* iraniens, musiciens de fêtes urbaines, et aussi le cas des pays arabes où cette association n'était pas

[12] Cet accueil est, d'ailleurs, une autre condition de classicisation dont nous allons parler plus loin.

moins flagrante (voir Tenaille, 2002, p. 29) et où, dans certains cas, les musiciennes de fêtes sont sollicitées en même temps pour la pratique d'un « autre art : celui de la prostitution » (Lortat-Jacob, 1994, p. 59). Les joueurs de *sornâ-dohol*, quant à eux, sont profondément méprisés et radicalement marginalisés dans beaucoup de sociétés. On les considère comme *luti* (en Iran) ou *lotu* (en Azerbaïdjan du XIX[e] siècle) avec tous les aspects péjoratifs du terme. Ils sont mêlés quelquefois avec les Tsiganes (au Nord et à l'Ouest de l'Iran), dont le statut inférieur est connu de tous, et constituent dans certaines communautés une caste dévalorisée et marginale (notamment chez les Bakhtiyâri et les Qashqâyi de l'Iran[13]).

4. L'auditeur et son rapport avec la musique

L'archétype de l'auditeur de la musique classique est un mécène connaisseur qui jouit normalement d'un bon statut social. C'est, d'ailleurs, lui qui, en protégeant les musiciens, procure, comme During (2004, p. 17) l'a remarqué, une des conditions les plus importantes de la classicisation d'une musique (voir aussi Powers 1980, p. 11). Plus il occupe une place importante dans la société et plus son patronage est efficace. Le rôle qu'ont joué les cours royales dans le développement des musiques est à cet égard indéniable. Il suffit de penser au *shash maqâm* et à son âge d'or à la cour des derniers Mangits ou à l'essor de la musique *dastgâhi* de l'Iran à la cour nâseri pour en être convaincu. L'association des musiques classiques aux cours royales va tellement de soi que, pour qu'une musique soit qualifiée de classique, on estime quelquefois suffisant qu'elle soit une musique de la cour. Aubert (2001, p. 31), après avoir parlé d'un projet de réalisation d'un disque de la musique malienne pour lequel un des amis des musiciens avait suggéré le titre « Musique classique bambara du Mali », fait les remarques suivantes : « Comme la musique classique européenne et celle de plusieurs civilisations asiatiques, l'expression des griots du Mali peut effectivement prétendre à ce statut, par opposition à celui de musique "populaire", dans la mesure où elle est directement issue de l'art de musiciens de cour, attachés au service de la noblesse de l'ancien empire Mandingue ». C'est probablement pour cette raison qu'on voit cette musique apparaître parmi les 15 musiques classiques du monde dans le livre de Michael Church (2015).

Il va sans dire, cependant, que la pratique de l'art musical à la cour ne suffit pas, à elle seule, à rendre cet art classique, d'autant plus que la cour peut accueillir également les musiciens de fêtes avec leurs musiques de caractère populaire. La remarque faite par Feldman (1996, p. 42) sur le Bâbur Nâme, un texte daté avant 1530, est à cet égard significative : « Nowhere in Babur's description of the music at the Herâti court is there any mention of dancing boys, singing girls, or any genre or musical instrument which is not part of the art tradition of the Muslim Middle East. This does not mean that these other genres and performers did not exist in the context of courtly life, but the exclusivity of the description indicates that the courtly genres and their performers maintained an independent status which was supported by the major court of the period. » Donc, non

[13] C'est également le cas dans les pays arabes (voir, entre autres, Lambert, 1997, p. 157 et 177). On sait qu'en Inde aussi, ils souffraient de mauvaise réputation : « The *Soorna* players are men of bad morals, and pass the greater part of the day in the shops of the retailers of *toddy* and other spirits. There they recite at great length to those who will listen to them, the very shameful adventures of their lives [...] » (*Les Hindôus* de F. Baltazard Solvyns, cité par Hood, 1965, p. 221).

seulement le seul fait d'être présent dans la cour ne veut pas dire forcément qu'on est dans le domaine de l'art classique, mais aussi ce n'est pas uniquement dans cet endroit que cet art trouvait son lieu de présentation. C'est, en principe, comme je l'ai déjà remarqué dans un autre article, « l'attachement à un cercle de lettrés et de connaisseurs, qu'il se trouve dans une cour ou ailleurs, qui garantit le développement d'une musique et sa survie en tant qu'art classique » :

> *« Dans les réunions de ces mélomanes cultivés, le mode d'écoute musicale correspond à ce qu'Adorno* (1994, p. 10) *qualifie de "structurelle", une "écoute parfaitement adéquate" des "experts"* (*Ibid*.). *C'est ici également qu'on discute sur les aspects techniques et esthétiques de la musique ainsi que sur ses dimensions extra-musicales, qu'on découvre de nouvelles possibilités d'élargir le système ou qu'on encourage les tentatives de son développement. »* (Fatemi, 2013, p. 89)

Plusieurs exemples de ce genre de réunion, dans différentes sociétés de la zone culturelle arabo-irano-turque ont été donnés dans ce même article (*Ibid*.). J'ai aussi montré que la présence de la catégorie musicale qu'on qualifie normalement de « classique » dans les fêtes de mariage en Azerbaïdjan ou dans certains types de cafés en Iraq et au Maghreb ne contredit pas notre hypothèse sur le statut social de son auditeur et/ou le mode d'écoute musicale liée à cette catégorie, car les fêtes de mariage azéris qui utilisent la musique classique de *muqâm*, ainsi qu'une phase de fête de mariage en Asie Centrale, appelée *âsh pedari*, où se joue le *shashmaqâm*, sont complètement étrangères à la réjouissance publique, étant des réunions assez sobres et solennelles, demandant, comme les cas des cafés arabes où s'interprètent les *maqâm al-'irâqi* et le *nuba* du maghreb, une écoute attentive ou, disons, « structurelle » des « experts » (*Ibid*., p. 101-102).

De tout ce qui précède, il résulte que, dès qu'il s'agit de l'auditeur, nous sommes en présence du problème de conditions sociales pour la classicisation d'une musique. C'est là que l'élitisme culturel fonctionne comme une force génératrice favorisant la genèse d'une musique pouvant être, à son tour, la marque d'une distinction sociale. On est déjà distingué et on s'approprie une musique qui puisse souligner cette distinction. Plus exactement encore, on essaye, en « accaparant » les meilleurs musiciens, en les intégrant dans des cercles d'élite, en les poussant à développer leurs capacités artistiques et leurs pensées musicales, de faire naître une musique qui puisse être un moyen de plus de distinction. Il est vrai que, comme l'a remarqué Bourdieu (1979, p. 318-319), le seul fait de « s'approprier une œuvre d'art, c'est s'affirmer comme le détenteur exclusif de l'objet et du goût véritable pour cet objet, ainsi converti en négation réifiée de tous ceux qui sont indignes de le posséder, faute d'avoir les moyens matériels ou symboliques de se l'approprier ou, simplement, un désir de le posséder assez fort pour "tout lui sacrifier" ». Mais cette possession de l'œuvre d'art, en l'occurrence la musique, par les élites n'a pas comme seul résultat l'affirmation du possesseur et la négation de ceux qui ne la possèdent pas. Elle contribue également au maintien et au renforcement (développement) des qualités de cette œuvre d'art (cette musique) qui la rendent digne d'être possédée par ces possesseurs. Un autre résultat de cette possession et de cet « accaparement » des « matériels de bonne qualité » est de ne laisser pour les autres, pour « le grand nombre », que les matériels « moins qualifiés » selon les critères de ces mêmes élites, que cette

qualification soit réelle ou qu'elle soit le résultat d'un simple « jeu du sérieux » (*Ibid.* : 56) si cher aux élites et aux classes dominantes d'une société. Ainsi les musiciens moins brillants, n'arrivant pas à exploiter à fond un système musical défini, restent dans le secteur populaire et ne pratiquent qu'une musique légère, ce qui est, par exemple dans la société iranienne, le cas des *motreb* et de leur musique de fêtes.

Conclusion

Tout au long de cet article, j'ai considéré le pôle opposé de la musique classique comme une unité plus ou moins cohérente ayant les caractéristiques antithétiques de cette musique. Or, ce pôle est plutôt composite et j'ai déjà mentionné qu'il comporte au moins deux composants, l'un est la musique populaire à proprement parler et l'autre celle qu'en anglais est appelée *popular music*. De plus, la première catégorie comporte elle-même deux types de musiques : 1- celles qui partagent un seul et même système avec une musique classique définie ; présentant soit son état embryonnaire (plutôt rurales) soit son état simplifié (plutôt urbaines), et 2- celles qui n'ont aucun rapport systémique avec une musique classique quelconque ; c'est-à-dire les musiques qui n'ont pas à leur opposé une musique classique ayant le même système qu'elles. Il faut remarquer que le terme « populaire » est dans ce dernier cas utilisable seulement dans certaines conditions. Il est absurde de parler, par exemple, de « la musique populaire des pygmées africains » car, la culture musicale des pygmées n'étant pas polarisée, il n'existe pas une musique classique des pygmées à son opposé, la précision étant ici inutile et même déroutante. Mais on peut dire que « la musique des pygmées africains est une musique populaire », car elle révèle des caractéristiques populaires que nous avons définies dans cet article. Ce sont parmi les attributs de ces couples d'opposition dont les deux éléments n'ont pas une valeur relative par rapport l'un à l'autre. Cette musique est non savante par opposition à la notion absolue de « musique savante » et son mode d'apprentissage est informel par opposition au mode d'apprentissage technique. Mais ce n'est pas une musique simple avec des musiciens moins réputés et des auditeurs moins nombreux qui se trouvent parmi les élites de la société, car sa simplicité supposée, la réputation de ses musiciens et le nombre de ses auditeurs doivent être comparés avec les mêmes facteurs d'une autre musique qui n'existe pas dans la réalité.

D'autres remarques importantes aussi sont nécessaires à ce moment. Premièrement, la procédure de classicisation est à mon avis une procédure très lente et longue. Elle se fait au fils des siècles et dépend des conditions sociales définies, comme celles que j'ai essayé d'énumérer. C'est pourquoi le nombre des sociétés ayant vécu une vie musicale bipolaire, attachée d'un côté à une sphère classique et de l'autre à une sphère populaire, est assez restreint et donc le nombre des musiques classiques du monde limité ; ce que témoigne le livre récemment publié de Michael Church (2015). C'est juste pour cette même raison qu'on peut douter que cela soit justifié d'inclure, comme le fait Church, le jazz afro-américain dans le cercle des musiques classiques.

Deuxièmement, je dois préciser que la majorité de ce que j'ai proposé dans cet article comme traits caractéristiques des musiques classiques relève des réalités historiques. En fait, il faut être d'accord avec Powers (1980, p. 5-10) que les choses ont quelquefois radicalement changé dans les sociétés contemporaines du Moyen-Orient et du Proche-Orient concernant la catégorisation des sphères musicales. Cela est même valable pour

beaucoup d'autres sociétés contemporaines, car le développement sans précédent de la classe moyenne partout dans le monde au XX^e^ siècle a mis fin à une polarisation nette des sphères musicales.

Par conséquent, étudier le rapport de l'auditeur avec différentes catégories musicales dans les sociétés contemporaines pose beaucoup de problèmes. Les spécialistes de la *popular music* (comme Manuel, Middleton, Hamm et les autres) qui ont consacré leurs travaux à ce sujet nous ont montré les problèmes que pose la notion de popularité dans une société complexe avec une diversité remarquable de genres musicaux. L'effort de Hamm (2003, p. 116-130) de mesurer la popularité de différents genres musicaux dans la société américaine montre bien la complexité d'une telle entreprise. Manuel (1988, p. 14), en citant Marothy, écrit :

> *« As Marothy notes "social classes are not sealed off by wall", and a grassroots genre like jazz, once absorbed into the commercial market, can no longer be regarded as the undiluted expression of any one class, but rather as "the product of an* incessant, intricate mutual effect *resulting from the tastes and efforts of both the capitalist and working classes*[14]*." »*

Middleton (2002, p. 8) essai d'expliquer cet « incessant, intricate mutual effect » en empruntant la notion d'*articulation* de Hall et Gramsci :

> *« While elements of culture are not directly, eternally or exclusively tied to specific economically determined factors such as class position, they* are *determined in the final instance by such factors, through the operation of articulating principles which* are *tied to class position. These operate by combining existing elements into new patterns or by attaching new connotations to them. Examples of the latter – attaching new connotations – would be the way musical elements of the bourgeois march were made to connote something different in nineteenth-century labour anthems [...] Examples of the former – recombining existing elements – would be the way this eclecticism in 1960s rock came into being in the first place, formed as it was from disparate sources, including many elements from bourgeois 'art music' [...]. »*

Il semble, pourtant, que les difficultés auxquelles ces auteurs sont confrontés viennent du fait qu'ils sont très attachés, dans leurs classifications des auditeurs par rapport aux genres musicaux, à la notion de classe socio-économique, la polarisation bourgeois/prolétariat de la société et les phénomènes culturels qui la concernent[15]. D'autre part, ils sont beaucoup moins intéressés par la dichotomie classique/populaire (en la considérant plutôt comme impertinente) que par la pluralité des styles et des genres musicaux qu'ils étudient et que le titre de leurs livres confirme bien qu'ils les estiment comme *popular*

[14] Marothy, 1974.

[15] Nous avons déjà vu que la classification des techniques et des formes musicales aussi s'effectue chez Middleton et Marothy de la même manière, les formes symétriques et la virtuosité sont à leurs yeux les traits de l'art bourgeois.

music. C'est pourquoi les détails de leurs études dépassent le cadre de cet article qui s'intéresse à la dichotomie susmentionnée.

Malgré toutes les difficultés de classification, la *distinction* existe et l'appropriation des styles et des genres musicaux s'opère dans les sociétés disons complexes où certaines couches culturelles essayent de se séparer de la masse populaire. Que cet élitisme soit fondé ou pas fondé, forcé ou pas forcé, légitime ou pas légitime, il existe et il peut s'effectuer en négligeant quelquefois les barrières qui séparent les classes socio-économiques, comme l'ont suggéré d'ailleurs les spécialistes de la *popular music*. Dans les sociétés contemporaines, surtout dans celles des pays non-occidentaux où les classes dominantes ont tendance à se distinguer par le degré de leur occidentalisation et où cette occidentalisation, surtout par le biais de la culture de masse, a largement affecté les valeurs traditionnelles, la distinction peut être même effectuée par l'appropriation des genres musicaux qu'on peut à peine distinguer des autres genres. Manuel (1988, p. 190) en donne un bon exemple concernant la société indienne :

> *« The modern crossover* ghazal, *with its sophisticated-sounding lyrics, relaxed, urbane vocal style, and history of elite patronage, has a pseudo-aristocratic ethos which distinguishes it from the stylized syncretic folk musics emerging with the cassette vogue. Its primary audience is the new Indian bourgeoisie – especially those who lack understanding of art music and high Urdu but who nevertheless seek in their music an affirmation of their socio-economic position. »*

Pourtant, on ne peut pas nier que, sur le plan historique et dans ces mêmes sociétés, la polarisation sociale allait jadis de pair avec une dichotomie de catégorie musicale, un rapport que, dans le cas du « modern crossover *ghazal* », nous rappelle Manuel en suggérant son « history of elite patronage » et son « pseudo-aristocratic ethos ».

Références bibliographiques

ADORNO, Th. W. (with SIMPSON George), 1941, « On Popular Music», *Studies in Philosophy and Social Sciences*, n° 11.

ADORNO, Th. W., 1994, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps.

AUBERT, L., 2001, *La musique de l'autre*, Genève, Georg.

BAILY, J., 1981, "Cross-Cultural Perspectives in Popular Music: The Case of Afghanistan", *Popular Music*, n° 1.

BAILY, J., 1988, *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herat.* Cambridge, New York, Cambridge University Press.

BARTHES, R., 1991, "The Grain of the Voice", *The Responsibility of Forms*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

BELIAEV, V., 1975, *Central Asian Music*, traduit par Mark et Greta Slobin, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

BLACKING, J., 1980, *Le sens musical*, traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel, Paris, Minuit.

BLACKING, J., 1981, "Making Artistic Popular Music, The Goal of True Folk", *Popular Music*, n° 1.

BOULEZ, P., 1973, « Musique et musiciens : cinq entretiens » (entretien avec Pière Boulez par Jack Bornoff, *Cultures*, vol. 1 : Musique et société, Paris, Unesco et la Baconnière.

BOURDIEU, P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit.

BRANDILY, M., 1989, « Ethnomusicologie, musiques et civilisation », *Clarté-Encyclopédie du Présent – L'Homme et les sciences de la vie*, n° 9, fasc. 4895-4898.

BREYLEY, G. J. et FATEMI, S., 2016, *Iranian Music and Popular Entertainment: From Motrebi to Losanjelesi and Beyond*, London, Routledge.

CHAILLEY, J., [s.d.], *Cours d'histoire de la musique*, Paris, Alphonse Leduc.

CHARLES-DOMONIQUE, L., 2006, *Musiques savantes, musiques populaires : Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS Éditions.

CHURCH, M., 2015, *The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions*, Woodbridge, Boydell Press.

DURING, J., 1988, *La musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Bouxwiller, Koerner.

DURING, J., 1992, « L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran : 1980-1990 », *Asian Music*, XXIII/2.

DURING, J., 1994, *Quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier.

DURING, J., 2001a, *L'âme des sons*, Gordes, Le Relié.

DURING, J., 2001b, « *Hand Made*. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 14.

DURING, J., 2004/1383, « Zahirig-e baluchi va peydâyesh-e yek musiqi-ye "kelâsik" ». [Le baluchi Zahirig et la genèse d'une musique classique], *Faslnâme-ye musiqi-ye Mâhur*, n° 24, été. (La version révisée de « The Baluchi Zahirig as a Modal Landscape and the Emergence of a Classical Music », *The Structure and Idea of Maqâm: Historical Approaches*, edited by Jürgen Elsner & Risto Pekka Pennanen, Tampere, 1997).

FATEMI, S., 2005, « La musique légère urbaine dans la culture iranienne : Réflexions sur les notions de classique et populaire », Thèse de doctorat, Université Paris X, Nanterre.

FATEMI, S., 2008, « Le *tasnif* iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux », *RTMMAM*, n° 2, p. 129-148.

FELDMAN, W., 1996, *Music of Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, VWB, Verl. für Wiss. Und Bildung.

GAMMOND, P., 1988, « Musique légère et de variétés », *Dictionnaire encyclopédique de la musique (Université d'Oxford)*, sous la direction de Denis Arnold, Paris, Laffont.

GELBART, M., 2007, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press.

GUETTAT, M., 1980, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad.

HALL, E.-T., 1984, *Le langage silencieux*, Paris, Seuil.

HAMM. CH., 2003, *Putting Popular Music in Its Place*, Cambridge, Cambridge University Press.

HEDÂYAT, M.-Q., 1965/1344, *Khâterât va khatarât, neveshte'i az târikh-e shesh pâdeshâh va gushe'i az dowre-ye zendegi-ye man* [*Les souvenirs et les aventures, notes sur l'histoire de six rois et une partie de ma vie*], Téhéran, Zovvâr.

HOOD, M., 1965, « Music, the Unknown », Frank LL. Harrison, Mantle Hood, Claude V. Palisca, *Musicology*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.

LAGRANGE, F., 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

LAMBERT, J., 1997, *La médecine de l'âme*, Nanterre, Société d'Ethnologie.

LORTAT-JACOB, B., 1994, *Musique en fête*, Nanterre, Société d'Ethnologie.

MANUEL, P., 1988, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York, Oxford, Oxford University Press.

MIDDLETON, R., 2002, *Studying Popular Music. Milton Keynes*, Philadelphia, Open University Press.

MO'AYYER-OL-MAMÂLEK, D.-A., s. d., *Rejâl-e asr-e nâseri* [Les hommes de l'époque nâseri], Téhéran, Nashr-e Târikh-e Iran.

MOSTOWFI, A., 1998/1377, *Sharh-e zendegân-ye man* [*L'histoire de ma vie*], Téhéran, Zovvâr.

MOUSSALI, B., 1988, « Irak, Musique savante de Bagdad », notice de CD, *La musique arabe savante et populaire*, Congrès du Caire, 1932, Paris, BNF & IMA.

NETTL, B., 1970, "Attitudes Towards Persian Music in Tehran, 1969", *The Musical Quarterly*, vol. 56, n° 2, Apr., p. 183-197.

NETTL, B., January 1978, « Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts », *Ethnmusicology*.

NETTL, B., 2005, *The Study of Ethnomusicolgoy: Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

OTTAWAY, H., 1968, "The Enlightenment and the Revolution", Alec Robertson and Denis Stevens (eds.), *The Pelican History of Music*, vol. 3: Classical and Romantic, Middlesex, Penguin Books.

POWERS, H. S., 1980, "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World", *Asian Music*, vol. 12, n° 1: Symposium on Art Musics in Muslim Nations, p. 5-39.

QASSIM HASSAN, SCH., 1982, "The Long Necked Lute in Iraq", *Asian Music*, vol. 13, n° 2, p. 1-18.

REINHARD, U. et K., 1969, *Musique de Turquie*, Paris, Buchet/Chastel.

ROSEN, CH., 1978, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Gallimard.

ROUGET, G., 1968, « L'ethnomusicologie », *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard.

SHEPHERD, J., 1982, "A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics", *Popular Music*, n° 2.

SHILOAH, A., 1991, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 4.

SIGNELL, K., 1980, "Turkey's Classical Music: A Class Symbol", *Asian Music*, vol. 12, n° 1: Symposium on Art Music in Muslim Nations, p. 164-169.

WATZLAWICK, P., 1980, *Le langage du changement*, Paris, Seuil.

ZOHRÂBOV, R., 1996, *Shifâhi an'anali âzarbâyjân profesionâl musiqisi* [*La musique professionnelle, orale et traditionnelle de l'Azerbaïdjan*], Bakou, Âzarbâyjân Ensiklopediâsi.

ZOHRÂBOV, R., 1999/1378, *Musiqi-ye maqâmi-ye Âzarbâyjân* (le titre original : *Muqâm*), traduit en persan par Alâ'eddin Hoseyni, Téhéran, Sorush.

ZONIS, E., 1973, *Classical Persian Music: An Introduction*, Cambridge, Harvard University Press.

Acception herméneutique anaphatique de la tradition en Orient musical

Nidaa ABOU MRAD*

> *« Le* radif *est plus qu'une « œuvre » parce qu'il constitue une norme esthétique et technique, mais moins qu'une « œuvre » parce que son destin est de subir des transformations, d'être recréé à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité […] le* radif *est précisément ce type de « texte » qui reste toujours ouvert à une herméneutique susceptible d'en activer ou réinitialiser le sens. »* (During, 2010, p. 257)

Par-delà la vive admiration que j'ai pour l'ensemble de l'œuvre de Jean During, ce qui capte tout particulièrement mon attention sémiotique dans ce corpus est la quête qui y est proposée du *sens de la tradition en Orient musical* (During, 1994a). Cette quête s'y identifie souvent à une herméneutique dont l'objet est le corpus de *textes* musicaux qui exemplifie la tradition et s'érige en répertoire-modèle. Et à travers l'activation et la réinitialisation du sens implicite véhiculé par un tel *texte*, cette herméneutique devient une initiation qui développe cette double compétence cognitive et pragmatique qui est inhérente aux structures paradigmatiques sous-jacentes du *texte* musical. L'herméneutique musicale dont il s'agit ici est toutefois verbalement tacite, c'est à dire non-discursive. Elle n'a donc rien à voir avec les approches herméneutiques musicales qui s'inscrivent en Occident dans le sillage des travaux d'Hermann Kretzschmar (1848-1924). Elle n'est donc pas cataphatique/affirmative/verbale, tout en n'étant pas apophatique/négative/silencieuse. Cette herméneutique musicale procède d'une logique présentielle qui entre en résonance avec l'exégèse mystique biblique dans son double versant judaïque et chrétien et avec le *ta'wīl* mystique que pratiquent à la fois le soufisme (*taṣawwuf*) et la gnose (*'irfān*) théologique et théosophique en islam. Elle s'identifie surtout avec l'appréhension musicale que développe l'expertise inhérente à cette

* Professeur de musicologie, vice-recteur à la Recherche, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie et directeur du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales à l'Université Antonine (Liban).

grammaire générative-transformationnelle qu'évoquent les traités de l'arborescence modale que des praticiens arabes ont écrits entre le XIV^e^ et le XIX^e^ s. et qui préfigure l'organicisme de l'analyse schenkérienne des œuvres des maîtres de la musique tonale européenne. Cet article tente de tirer tout ceci au clair en redéveloppant des considérations exposées dans un ouvrage publié en parallèle (Abou Mrad, 2016, ch. 2, 4 et 5).

1. Herméneutique et musique

Théorie de la lecture, de l'explication et de l'interprétation des textes, l'herméneutique classique, dans son double versant logique aristotélicien et exégétique scripturaire, est verbale/discursive et cataphatique/affirmative par son essence. En intégrant ce type d'herméneutique à l'esthétique musicale, Hermann Kretzschmar propose de considérer l'œuvre musicale comme un texte composé de signes qui résultent d'émotions ou d'états d'âme vécus par les compositeurs (Baroni, 2004). En visant à verbaliser ces affects, cette herméneutique exosémiotique ou référentielle musicale s'inféode résolument à un métalangage verbal (Ehrardt, 1997, Meeùs, 1992).

En revanche, l'herméneutique musicale à laquelle fait référence Jean During et les traités arabe de l'arborescence grammaticale modale est verbalement tacite, sans pour autant se targuer de l'apophatisme asémantique caractéristique du formalisme mélométrique de l'école systématiste, fondée par Ṣafiyy a-d-Dīn al-Urmawī (Erlanger, 1935). Elle est essentiellement endosémiotique, à l'instar de la sémiotique grammaticale musicale qui est implicitement inhérente à l'analyse des œuvres des maîtres de la musique tonale réalisée par Heinrich Schenker (Schenker, 1935-1993 ; Meeùs, 1993). Cette analyse réalise, en effet, une exégèse des textes musicaux qui met en exergue leurs structures sous-jacentes, qui explicitent leur déploiement compositionnel et en déterminent le sens. Aussi cet auteur dénigra-t-il en son temps les propositions de Kretzschmar (Baroni, 2004, p. 673). Cette attitude s'inscrit dans le sillage de la réfutation de l'esthétique expressionniste (cataphatique) musicale, qu'a formulée Eduard Hanslick (1854-1986), en tant que théoricien d'une esthétique formaliste (apophatique). En outre, cette critique annonce celle qu'opposera, au XX^e^ s., le structuralisme à l'herméneutique (cataphatique). Ainsi en est-il de ce verdict que formule Fritz Staal (1990, p. 82-84, cité par Picard, 2001) à l'endroit de l'attitude herméneutique en anthropologie religieuse (en terrain indien) :

> *« L'herméneutique est la littérature des Brāhmaṇa, avec toute leurs interprétations arbitraires et ad hoc ; le structuralisme, ce sont les sciences indiennes du rituel et de la grammaire. […] Herméneutique dérive de l'œuvre d'Aristote, Peri hermeneias (Sur l'interprétation), au début de l'Organon, c'est-à-dire de l'ouvrage aristotélicien de la logique. […] Foucault a essayé de montrer qu'on peut établir une convergence, et même une synthèse, de l'herméneutique et du structuralisme. L'analogie avec le développement indien montre clairement qu'une telle synthèse n'est ni possible ni désirable ».*

Or, cet auteur n'envisage que le format discursif et cataphatique de l'herméneutique, celui qui s'inscrit en posture contraire/orthogonale par rapport à l'apophatisme du

formalisme structural. Mais, par-delà cette antinomie, propre à la logique binaire, il existe précisément une autre pratique de l'herméneutique qui relève d'un mode de pensée transcendantal et anaphatique. Ainsi l'herméneutique modale intrinsèque consiste-t-elle en une quête de ce sens endosémiotique musical qui est d'ordre grammatical, et ce, sans médiation cataphatique verbale, tout en exprimant positivement (donc sans apophatisme) une pensée qui est proprement musicale.

2. Logique ternaire

Ce type singulier (car averbal) d'herméneutique procède d'un mode de pensée ternaire, qui vise à combler le hiatus qui se tient dans ce domaine entre cataphatisme et apophatisme, et ce, à l'instar de la logique ternaire que décrivent Eugen et Micheline Cosinschi (2009). Celle-ci substitue à la logique binaire le métamodèle ternaire d'*ordre/hiérarchie/organisation*, qui est équivalent à la triade *avoir/être/connaître* et qu'expriment géométriquement les termes d'*horizontalité*, de *verticalité* et de *diagonalité*. Ainsi l'immanence divine qui caractérise la présence mystique s'oppose-t-elle d'une manière orthogonale et complémentaire à la transcendance divine du monothéisme abrahamique strict, et ce, à l'instar de l'opposition caractéristique du couple *ordre/hiérarchie*, que représentent les côtés orthogonaux du triangle rectangle isocèle. La diagonale ou hypoténuse du triangle trinitaire (chrétien), qui représente le *tiers inclus*, porte l'hypostase filiale salvatrice, et ce, d'une manière analogue au lien synthétique qu'établit le concept *organisation* entre *ordre* et *hiérarchie*.

Quant au cataphatisme, il désigne une attitude de l'esprit affirmative et définitionnelle. Une théologie cataphatique consiste à énumérer les attributs divins (« Dieu est ceci et cela etc. »). En musique, ce mode de pensée est inhérent à l'herméneutique expressionniste et à l'exosémiotique référentielle. Tout au contraire, l'apophatisme se place en retrait, face à l'incompréhensibilité rationnelle du phénomène envisagé. En théologie, l'apophatisme mystique désigne une attitude de l'esprit face au mystère transcendant et insondable de Dieu, qui amène à formuler des propositions négatives (« Dieu n'est ni ceci, ni cela etc. »). De même, le formalisme asémantique qui caractérise la mélométrie des systématistes néopythagoriciens (Abou Mrad, 2016, 5-1 et 5-6) peut être considéré comme apophatique, ainsi que toute analyse musicale formaliste structurale qui se cantonne strictement au niveau neutre/immanent de la tripartition sémiologique de Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975).

C'est en ce sens qu'il est possible d'avancer que l'herméneutique modale n'est pas cataphatique, puisqu'elle n'adopte pas l'expression verbale affirmative. Elle n'est pas non plus apophatique, car elle est agissante et communicante positivement. Elle est essentiellement anaphatique/anagogique et sophianique.

3. Esthétique trinitaire

Dans des écrits antécédents (notamment, Abou Mrad, 2014), je propose de compléter la dialectique des forces apollinienne et dionysienne que théorise Friedrich Nietzsche dans son *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872-1906), pour en faire une triade esthétique qui entre en résonance avec cette logique ternaire.

De fait, le dyonysisme, pris dans un sens symbolique général, représente la posture esthétique des anciennes religions (notamment, asiatiques occidentales ou phrygiennes) des cultures sédentaires agraires (Chailley, 1979, p. 9-11). Ce schème se trouve engagé dans l'aulodie (chant accompagné d'aulos) et l'aulétique (musique instrumentale), que mène un aérophone à anche, d'essence végétale : l'aulos de roseau (Chailley, 1979). La forme musicale qui y est associée est le responsorial axé sur une ritournelle ou répons. C'est sur ce type de pratique instrumentale que s'assoient les rituels de transe des cultes initiatiques à mystères, notamment, les rituels bachiques ou dionysiaques. Quant à l'apollinisme, il représente la posture esthétique des anciennes religions des cultures nomadiques pastorales. Celles-ci sont centrées sur les rituels sacrificiels religieux archaïques, transmutés en rituels laudatifs, devenus ensuite mystiques, à base d'hymnodie (Quasten, 1929-1983). Au couple schématique esthétique mystérique *versus* laudatif –qui s'exprime musicalement par la dialectique du responsorial et de l'hymne–, j'adjoins donc le schème monothéiste abrahamique de la transcendance divine absolue à canal prophétique. Ce schème place le divin, créateur tout-puissant et salvateur, en situation de transcendance absolue par rapport à l'humain. Le fidèle est appelé à suivre le message salvateur qui lui est transmis par voie prophétique sous forme de versets révélés. L'expression musicale de ce schème passe par la cantillation.

Au gré de leur adaptation au cadre liturgique chrétien, les éléments doctrinaux et rituels du judaïsme et des religions agraires et pastorales de l'antiquité sont assujettis à un procès réinterprétatif. Celui-ci correspond aux moyens qui ont permis à l'Église initiale d'élaborer sa liturgie et notamment ses traditions musicales. Tout comme en théologie, les valeurs néotestamentaires permettent de changer la signification culturelle de formes anciennes empruntées au legs hébraïque, aussi bien qu'à ses homologues *païens*. Ainsi la réinterprétation conserve-t-elle certains aspects opératoires et émotionnels de ces données antécédentes, tout en transformant radicalement leur intentionnalité et leur teneur théologique. Cela donne :

- **une esthétique du Père :** schème à dominance verbale et de connotation religieuse *monothéiste transcendante stricte*, ayant pour expression musicale la cantillation austère d'une prose sacrée et pour expression graphique la calligraphie ; ce schème renvoie au symbole du Père, qui assume la transcendance absolue d'un Dieu inaccessible et inconnaissable, sauf par l'intermédiaire d'une parole (*λόγος*) prophétique normative qui constitue le canal salvateur ; par son dogmatisme, ce schème revêt un caractère exclusif pour le judaïsme et l'islam littéralistes ;
- **une esthétique du Fils :** schème à dominance mélique et/ou gestuelle/chorégraphique, et de connotation religieuse *mystérique communielle transcendantale*, ayant la ritournelle (et le responsorial), de même que le mélisme, pour expressions musicales, et l'icône, de même que l'arabesque végétale et la miniature, pour expression graphique ; ce schème renvoie au symbole du Fils, qui assume l'intervention divine dans le monde et l'union divino-humaine, en ce sens que le divin s'humanise afin que l'humain soit déifié/sanctifié. À côté de sa place essentielle dans la théologie patristique chrétienne de l'*Incarnation* (« Le Fils de Dieu s'est fait homme pour nous faire Dieu »), ce schème est en outre crucial pour le chiisme, dans

la mesure où le fidèle est invité à établir une relation mystérique, communielle et salvatrice avec la figure passionnelle et martyrologique de l'*imām* Ḥusayn et, transitivement, avec celle eschatologique de l'*imām* al-Mahdī ;

– **une esthétique de l'Esprit Saint :** schème à codominance verbale et gestuelle et de connotation religieuse *laudative* et *mystique immanente*, ayant pour expression musicale l'hymne, de même que toute forme musicale strophique, et pour expression graphique les patterns géométriques ; ce schème renvoie à la personne de l'Esprit Saint, qui assume la présence mystique et sanctifiante du divin dans le monde et dans le cœur de l'homme ; ce schème est fondamental pour toute la part mystique méditative des religions du Livre.

Fig. 1 : icône de la Trinité d'Andreï Roublev

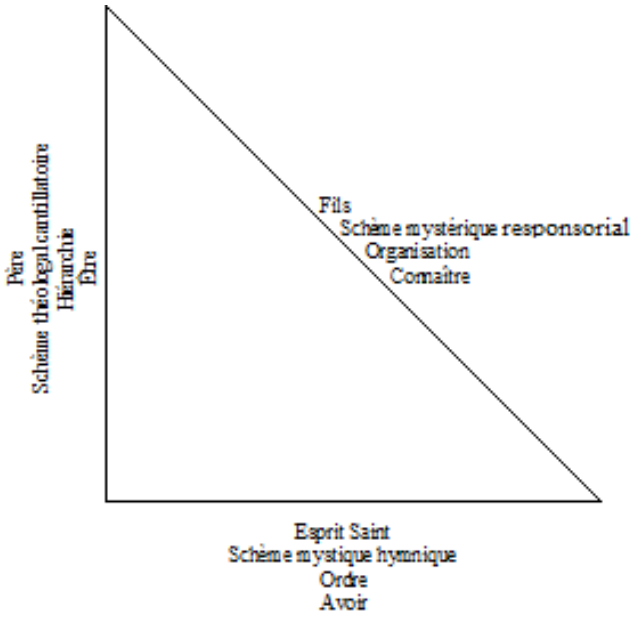


Fig. 2 : triade esthétique musicale

Ainsi l'attitude esthétique apollinienne (*ordre immanent*) imprègne-t-elle le pythagorisme et sa spéculation philosophique, mystique et mathématique qui parsème une part essentielle de la littérature théorique musicale de l'antiquité grecque et du moyen âge arabe et latin. En plus de privilégier les mesures (faites grâce au monocorde/canon) des rapports de longueurs de cordes inhérents aux intervalles mélodiques, cette posture se retrouve en arrière-plan de la métrique à espace-temps strié non-hiérarchisé qui colorie la sensibilité structuraliste en musicologie et ethnomusicologie[1]. L'immanence propre à cette attitude est propice à une attitude formaliste tacite et apophatique (logique négative), autrement dit qui n'est pas pour s'engager en termes de signifiance.

Tout à l'opposé, l'attitude esthétique théologale monothéiste (*hiérarchie transcendante*), dans son versant rigoriste, se trouve à l'origine d'une mélophobie essentialiste qui exclut du discours religieux normatif toute référence à la musique (sauf pour la condamner, précisément en raison de son caractère mystérique) et ce, même à propos de pratiques musicales religieuses avérées, comme la cantillation des versets sacrés. En creux, le mode de pensée qui réfère à cette attitude esthétique est discursif et cataphatique, autrement dit affirmatif et définitionnel. Il prend la forme d'une exégèse

[1] Jérôme Cler (1997, 2010) s'insurge contre l'étalonnage strictement quantitatif (par dénombrement de temps premiers) du temps musical, tel que le propose Simha Arom (notamment, 2007), tout particulièrement pour les valeurs bichrones du rythme *aksak*. Aussi propose-t-il une appréhension plus continue de ces valeurs, en découplant les concepts de *rhythmos* et d'*arithmos*. Il s'inscrit à cet effet dans l'opposition forgée, dans le champ musical, par Pierre Boulez (1964, p. 93-113), entre un espace-temps *lisse* (qu'on occupe sans compter) et un espace-temps *strié* (qu'on compte pour occuper). Aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) théorisent-ils cette opposition, en termes d'espace *strié* ou sédentaire et d'espace *lisse* ou nomade.

explicative (*tafsīr*) qui donne parfois dans une herméneutique allégorique, mais toujours verbalisée.

Quant à la posture esthétique mystérique (*organisation transcendantale*), elle reste généralement laconique à ce sujet. Réfutant toute mathématisation formaliste, aussi bien que toute exégèse discursive rationnelle des structures mélodiques et des structures métriques et rythmiques musicales, les (plutôt rares) écrits arabes sur la musique qui relèvent de cette esthétique procèdent d'une herméneutique modale qui est paradoxalement averbale et qui se place dans une visée grammaticale. Cette posture qui envisage la hiérarchisation et le lissage amétrique des unités mélodiques et rythmiques, renvoie le texte musical à ses structures sous-jacentes dérivationnelles. S'inscrivant en *tiers inclus* entre l'apophatisme formaliste tacite du schème horizontal de l'immanence et le cataphatisme dogmatique exégétique discursif du schème vertical de la transcendance, le schème diagonal mystérique transcendantal est *anaphatique*.

4. Herméneutique anaphatique sophianique

En se référant au Père David Granfield (1991, p. 117), Eugen et Micheline Cosinschi (2009, p. 97) considèrent l'entre-deux *anaphatique* comme

> *« la forme privilégiée de la pratique religieuse habituelle, à la recherche de la complétude irréductible du sens de notre vie dans le monde, dont le souci de l'autre (expression convenue pour rappeler l'amour Christique pour toute la Création) est le fondement du mystère de la foi et de la connaissance. "In short, in the kataphatic way we focus directly on the humanity of Jesus Christ; in the apophatic way we do so virtually by means on the Spirit of Jesus, and in the anaphatic way, we combine the two in a vivid awareness of the divine presence in Jesus Christ and, through Jesus Christ, in our fellow-humans and the rest of creation" ».*

Ce schème esthétique relève surtout de l'axiologie stylistique sophianique orthodoxe qui exprime, selon Lucien Blaga (1995, p. 173, 180, cité par Cosinschi, 2009, p. 98-99),

> *« le sentiment que la transcendance descend et se révèle de sa propre initiative, et que l'homme et l'espace de ce monde éphémère peuvent d'une certaine façon, en devenir le réceptacle. Forts de cela, nous considérons comme sophianique toute création spirituelle, artistique, philosophique, éthique ou d'une autre nature, qui traduit un tel sentiment, qui est dirigée par lui ou qui s'en inspire […]. On pourrait illustrer le sophianique par de nombreux exemples de littérature religieuse, d'hymnes liturgiques et d'antiennes lyriques et allégoriques de haut niveau. Il est reconnu que, pour la plupart, les auteurs de ces textes et de ces antiennes sont les grands mystiques orthodoxes eux-mêmes ».*

À l'instar de la *phénoménologie* qui se place en tiers inclus par rapport au couple oppositif *matérialisme/idéalisme* (Cosinschi, 2009), l'herméneutique musicale averbale occupe la position de l'hypoténuse entre les côtés orthogonaux du couple isocèle

formalisme structural/herméneutique expressionniste. Une triangulation similaire des paradigmes épistémologiques peut être établie en linguistique en plaçant la grammaire générative et transformationnelle chomskyenne en position diagonale entre les côtés orthogonaux du couple oppositif grammaire prescriptive traditionnelle (ou normative scolaire) (horizontale) versus linguistique descriptive structurale (verticale)[2].

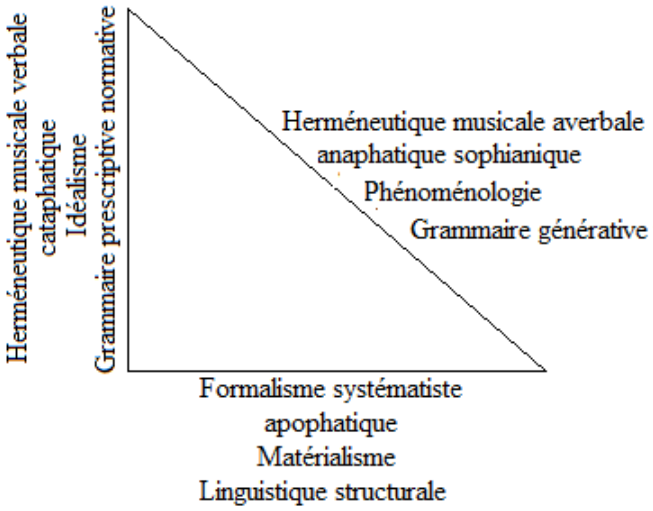


Fig. 3 : triade des modes de penser la musique, avec des équivalences philosophiques et linguistiques

Dans cet esprit analogique, cette logique ternaire peut être appliquée à la tripartition sémiologique de Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975). Ainsi l'analyse « neutre » ou immanente, structurale, s'inscrit-elle normalement sur le côté horizontal de l'isocèle rectangle, tandis que l'analyse esthésique procède de la verticalité et que l'analyse poïétique occupe la position transcendantale de l'hypoténuse entre les côtés orthogonaux des niveaux antécédents.

Cette posture anaphatique de l'esprit en musique et en musicologie se manifeste pleinement dans les écrits arabes du XVI^e^ et du XVII^e^ s., tout en présentant des prémisses significatives à des époques antécédentes. Tel est notamment le cas au X^e^ s. d'al-Ḥasan al-Kātib qui, dans son traité *Kitāb kamāl adab al-ġinā'* (*La perfection des connaissances musicales*) (Ḥašaba & Ḥifni, 1975 et Shiloah, 1972), adopte délibérément une approche exégétique de la modalité. Cette attitude rompt avec les spéculations musicales d'ordre mathématique que cultive à la même époque le philosophe al-Fārābī (Erlanger, 1932). Dans ce traité axé sur la pratique musicale, il est question notamment de la signification des mélodies et de leur éthos et surtout de l'articulation entre leur *ẓāhir*/apparent et leur *bāṭin*/caché :

[2] Voir à cet égard notamment la contextualisation épistémologique de la grammaire générative et transformationnelle faite par Jean Dubois (1969).

> *« Les mélodies comportent des choses apparentes et des choses cachées. Parmi les choses apparentes l'on compte, par exemple, l'acuité et la gravité, la lourdeur et la légèreté, la douceur et la dureté, la chaleur et la froideur. Les choses cachées s'expriment de diverses façons dans le déroulement de ces [choses apparentes]. L'on compte parmi elles : la bonne composition, la répartition correcte [des notes et/ou des phrases], l'excellence de la création [d'un chant] qui consiste à faire correspondre le caractère des mélodies à celui des poèmes ; ceci en est la plus difficile. Mais nous entrons dans le plus grand mystère quand il s'agit de reconnaître la signification des mélodies. […] La signification de la mélodie est donc l'objet que le compositeur cherche à atteindre par son entremise, comme le poète se propose un certain but et une certaine signification […] Il faut donc que ces buts soient déterminés par les mélodies, les notes et les sons eux-mêmes ; ceux-ci doivent les refléter comme le langage articulé de l'homme reflète ses états d'âme et les différentes circonstances où il se trouve ».*

Un degré plus haut, ce procès de signifiance musicale s'inscrit dans la logique du *ta'wīl* mystique que pratiquent à la fois le soufisme (*taṣawwuf*) et la gnose (*'irfān*) théologique et théosophique en islam. Si les termes *ta'wīl* et *tafsīr* se rapportent tous les deux à l'exégèse, autrement dit à l'interprétation d'un texte généralement religieux, ils diffèrent cependant radicalement l'un de l'autre sur le mode opératoire de cette interprétation et surtout sur sa finalité. Ainsi l'interprétation est-elle nommément explicative (logique aristotélicienne) lorsqu'il s'agit de *tafsīr*. Elle procède de la dénotation de la signification lexicale des termes du texte interprété. Tout à l'opposé, l'interprétation inhérente au *ta'wīl* relève de la réinitialisation du sens (souvent métaphorique ou allégorique) du texte qui est pris dans sa globalité, et ce, par la mise en lumière de l'intention du divin auteur. Il y est question d'extérioriser le *bāṭin*/caché à partir du *ẓāhir*/apparent. Poussée à l'extrême et au-delà de l'exégèse allégorique, cette herméneutique du sens caché[3] vise à l'activation de celui-ci. Le propos est d'accéder à la présence divine par le biais de ses énergies épiphaniques qui se révèlent à travers le texte sacré. L'exégèse devient alors anaphatique, mystérique et communielle, en ce sens qu'elle transcende à la fois le médium verbal et le formalisme rationnel pour unir l'herméneute mortel à cette ineffable présence éternelle.

Or, l'énonciation musicale modale se prête pleinement à ce genre d'exercice. Étrangère à la logique dénotative lexicale et rationnelle du *tafsīr*, l'exégèse d'un texte musical monodique, telle qu'elle est pratiquée normativement par un maître ou par un auditeur expert (et non pas par un commentateur gloseur), relève *a priori* du *ta'wīl*. Le *radīf* –qui est le répertoire-modèle de la tradition musicale lettrée iranienne – est pour Jean During (2010, p. 257)

> *« plus qu'une « œuvre » parce qu'il constitue une norme esthétique et technique, mais moins qu'une « œuvre » parce que son destin est de*

[3] L'herméneutique ésotérique ou kabbalistique judaïque médiévale, ancrée dans le *Zohar* affirme qu'il y a quatre formes d'exégèse de la Torah : (1) Pešat, qui se rapporte au sens littéral du texte ; (2) Remez, qui se rapporte au sens allégorique du texte ; (3) Draš, qui consiste en une méthode comparative et homilétique ; (4) Sod, qui vise le sens caché.

> *subir des transformations, d'être recréée à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité […] le radif est précisément ce type de « texte » qui reste toujours ouvert à une herméneutique susceptible d'en activer ou réinitialiser le sens ».*

Il s'agit proprement d'une sémiotique alexicale (en fait, tabulaire[4]) qui est immanente à la syntaxe modale qui sous-tend le texte musical. Cette syntaxe est générative, dans ce sens qu'elle est liée à l'acte sophianique de la création qui s'appuie sur un verbe mélodique créateur, acte que la grammaire régule sans le réduire.

5. Arborescence

La première icône de la pensée grammaticale herméneutique musicale de l'Orient musical est celle de l'arbre transmodal. Cette métaphore est employée pour la première fois dans *Le livre du jardin de l'amoureux de la science des modes* d'Ibn al-Mibrad (XV^e^ s., étudié par Amer Didi, 2015). Ce texte compare la relation entre le mode Rāst et les trois autres modes de la tétrade primordiale à celle qu'entretient un arbre avec ses branches. En somme, Rāst est la souche mélodique dont dérivent directement ou transitivement tous les modes de la tradition, et ce, sur le modèle cosmologique et physiologique de l'émanation des éléments et des humeurs à partir de l'élément feu.

Le révélateur musicologique d'al-Ḥiṣnī reprend cette métaphore au siècle suivant, mais sans aucune référence cosmologique. Surtout, il approfondit la notion d'arborescence modale en lui conférant une assise grammaticale, en termes de notes focales communes. Ainsi ce traité assigne-t-il au compositeur compétent la maîtrise de « la science des nombres [de degrés dont se compose la mélodie-type d'un mode], des notes focales, de la dérivation et de la syntaxe démonstrative [musicales] », qui constituent l'arsenal morphophonologique et syntaxique du déploiement compositionnel (Abou Mrad et Didi, 2013, p. 29-50). Selon al-Ḥiṣnī, une telle compétence grammaticale n'est cependant pas spécifique de la musique, tout au moins en tant que compétence générale et non pas dans les paramètres particuliers qui manifestent celle-ci. Il s'agit en effet, en musique, d'une compétence grammaticale qui est analogue à la fois à celle de la grammaire de la langue arabe et à celle de la syntaxe graphique de la calligraphie arabe.

Mais le texte qui inscrit cette arborescence explicitement dans un schéma herméneutique est précisément le traité de *L'arbre aux calices renfermant les fondements des modes*. Et son préambule de donner le ton :

> *« Louange au Créateur qui a déposé des secrets cachés au sein des modes et qui a gratifié les chercheurs élus du don de l'exégèse des structures originelles/fondamentales[5] de ces modes et qui a planté les souches de ceux-ci dans la pensée des hommes aux cœurs illuminés, qui parviennent, par Sa grâce, à en extraire les branches mûres et splendides. Aussi est-Il l'Ancien qui a chargé les branches de ces souches de la senteur des fruits délicieux, tandis que les cœurs béats des*

[4] La signification tabulaire est inhérente à la rhétorique du Groupe μ (1992). Voir l'application de cette notion à la sémiotique musicale dans Meeùs et Bartoli, 2010.

[5] La racine arabe *'aṣl* du prédicat *'aṣliyya*, assigné au terme *mabānī*, traductible par « structures », se prête à la même traduction ambivalente en fondement/origine que le préfixe allemand *Ur*.

> *gnostiques s'extasient à l'audition du craquettement de ces branches et qu'Il les incite par cette audition à désirer Ses inaccessibles présences sacrales*[6] *».*

L'image de l'arbre dans ce traité s'inscrit en premier lieu dans le lignage symbolique de l'Arbre de Vie du *Livre de la Genèse* (2, 8-9 ; 3, 22) :

> *« Le SEIGNEUR Dieu planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le SEIGNEUR Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. […] Le SEIGNEUR Dieu dit : "Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous par la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. Maintenant, qu'il ne tende pas la main pour prendre aussi de l'arbre de vie, en manger et vivre à jamais !" »*[7]

Ce symbole, inhérent aux religions d'origine culturelle agraire, se retrouve dans la part herméneutique des religions du Livre. Dans l'évangile de Saint Jean (15, 1-8), il est question de l'identification mystérique qu'établit le Christ Jésus entre Sa personne et la « vraie vigne », dont les sarments fructueux sont Ses douze disciples (et transitivement les disciples de Ses disciples) :

> *« Je suis la vraie vigne et mon Père est le vigneron. Tout sarment qui, en moi, ne porte pas de fruit, Il l'enlève, et tout sarment qui porte du fruit, Il l'émonde, afin qu'il en porte davantage encore. Déjà vous êtes émondés par la parole que je vous ai dite. Demeurez en moi comme je demeure en vous ! De même que le sarment, s'il ne demeure sur la vigne, ne peut de lui-même porter du fruit, ainsi vous non plus si vous ne demeurez en moi. Je suis la vigne, vous êtes les sarments : celui qui demeure en moi et en qui je demeure, celui-là portera du fruit en abondance car, en dehors de moi, vous ne pouvez rien faire. Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors comme le sarment, il se dessèche, puis on les ramasse, on les jette au feu et ils brûlent. Si vous demeurez en moi et que mes paroles demeurent en vous, vous demanderez ce que vous voudrez, et cela vous arrivera. Ce qui glorifie mon Père, c'est que vous portiez du fruit en abondance et que vous soyez pour moi des disciples.*[8] *»*

Et l'iconographie orthodoxe de représenter cette parabole sous la forme d'une vigne (identifiée au Christ Jésus) à douze sarments, qui sont identifiés aux apôtres.

---

[6] Traduction de l'auteur à partir de Ḥašaba et Fatḥallāh, 1983, folio 58 :
سُبْحانَ مَنْ أَبْدَعَ وَأَوْدَعَ فِي الأَنْغامِ أَسْراراً خَفِيَّةً وَأَجْرَى عَلى قُلوبِ مَن شَاءَ تَحْقِيقَ مَبانيها الأَصْلِيَّة وَغَرَسَ أُصولَها فِي فِكْرِ ذَوِي الأَلْبابِ النُّورانِيّة فَاهتَدَوا بِتَوْفيقه لاسْ تخْراجِ فُروعها اليانعَةِ البَهِيَّة فَهوَ القَديمُ الذي حَمَّلَ فُروعَ تلْكَ الأُصول بِطيبِ الثَّمَراتِ الشَّهِيَّة وَهامتْ عِنْدَ استِماعِ اصْطكاك أَغْصانها قُلوبُ أَهْلِ العِرفانِ الرَّضِيَّة وَشَوَّقَهُم بِها الى حَضَراته العَلِيَّة القُدْسِيَّة أَحْمَدُهُ فَأَشْكُرُهُ شُكْراً يَليقُ بِصفاته المُنَزَّهَة لا اله الا هوَ وَحْدَهُ لا شَريكَ لَهُ بَلْ هُوَ المُنْفَرِدُ بالوَحْدانِيَة.

[7] Collectif, *La Bible, 1975-1976-2010*, Traduction œcuménique.

[8] Collectif, *La Bible, 1975-1976-2010*, Traduction œcuménique.

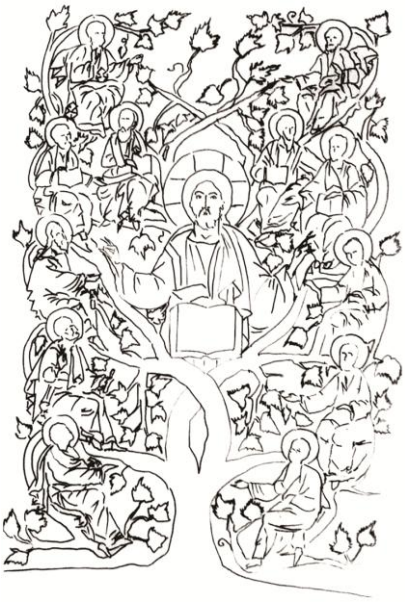


Fig. 4 : icône de Jésus vraie vigne
(croquis créé par Hakia Bevitch, à partir des modèles traditionnels)

La symbolique tétradique et duodécimaine, résolument cumulative, ne se cantonne certes pas au cadre néotestamentaire. Un mythe, en effet, comme l'écrit Claude Lévi-Strauss (1968, p. 5), « ne doit jamais être interprété à un seul niveau. Il n'existe pas d'explication privilégiée, car tout mythe consiste en une mise en rapport de plusieurs niveaux d'explication ». Or, les douze modes principaux arabes et persans sont généralement corrélés dans les traités de la même époque aux quatre éléments cosmiques, aux quatre humeurs psychosomatiques et aux douze signes zodiacaux. De même l'archétype des douze imams du chiisme ne saurait-il être occulté dans la compréhension du phénomène de l'arborescence modale. Mais l'affectation du *quantum* douze à cette symbolique arborescente ne se retrouve pleinement que dans ces deux cadres particuliers : l'icône/parabole de la Vraie Vigne et l'arbre transmodal de la tradition musicale du Mašriq.

En outre, l'Arbre de Vie du *Livre de la Genèse* est à l'origine de l'arbre séfirotique de la *qabbāla* judaïque et de son herméneutique ésotérique médiévale[9]. De fait, en proposant une relecture herméneutique anthropologique du fait musical religieux, François Picard (2001) emprunte à cette voie exégétique son lexique : tandis que la *kabbale* (*Qabala, kabbala*) est entendue en tant que versant réceptif de la tradition, la

[9] Cette voie herméneutique mystique s'origine dans le *Sefer Ha-Zohar* (ou Zohar, Livre de la Splendeur), rédigé ou compilé en araméen, probablement par Moïse de León ou par son entourage entre 1270 et 1280, en Espagne, et ce, à partir d'une tradition plus ancienne. Cette herméneutique consiste en une exégèse du Sod ou doctrine cachée de la Torah, pour l'étude de laquelle la doctrine des quatre sens est pratiquée dans la tradition judaïque : (1) Pshat, sens littéral ; (2) Remez, sens allusif ; (3) Drash, sens allégorique ; (4) Sod, sens mystique ou secret/caché.

massore (*Massorèt, massorah*) est prise comme son versant transmissif. Référence est ainsi faite à cette proposition de Marc-Alain Ouaknin (1986-1993, p. 243-244) :

> *« La tradition [en hébreu la Qabala {kabbala} (réception) ou la Massorèt {massorah} (transmission)] doit être comprise non plus seulement comme action de réception et de transmission, mais comme (re)création du sens. Cette recréation est Révélation. La Révélation n'est pas dans la réception de la parole révélée — parole parlée — mais dans son renouvellement. Cette Création-Révélation est aussi Libération, car elle arrache l'être de son enlisement dans le déjà-là. »*

Ce lexique initiatique hébraïque a son exact pendant arabe, dans la mesure où le terme *musārra* recouvre la notion d'initiation au *sirr* ou mystère et où la racine *qbl* renvoie au concept d'acceptation/réception. De même, le terme judaïque *pardès*, qui désigne, dans la tradition kabbalistique, un lieu où l'impétrant peut atteindre un état de béatitude, rejoint la notion initiatique de station spirituelle à laquelle renvoie le terme persan homonyme (et probablement originaire) de *pardeh*[10], équivalent de *maqām* en arabe. Ainsi le rapprochement entre l'herméneutique de type anagogique qui est inhérente à l'arbre transmodal et celle qui se concentre sur le Sod (sens ésotérique de la Torah) et qui s'applique à l'arbre des *sephirot* tombe-t-il naturellement sous le sens. Chaque *sephira* est, en effet, l'émanation d'une énergie du Dieu Créateur. Cependant, l'arbre kabbalistique est doté non pas de douze, mais de dix *sephirot*, entre lesquels s'établissent vingt-deux *chemins*.

Cette symbolique arborescente et énergétique se retrouve également en islam dans l'olivier de la sourate coranique de la lumière[11] :

> *« Al-Lāh est la Lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un [récipient de] cristal et celui-ci ressemble à un astre de grand éclat ; son combustible vient d'un arbre béni : un olivier ni oriental ni occidental dont l'huile semble éclairer sans même que le feu la touche. Lumière sur lumière. Al-Lāh guide vers Sa lumière qui Il veut. Al-Lāh propose aux hommes des paraboles et Al-Lāh est Omniscient*[12]*. »*

Cet arbre mystérieux alimente par son huile la lampe de la niche divine et lumineuse que le soufisme et la gnose chiite veulent voir implantée dans le cœur du gnostique. C'est en ce sens qu'il est possible d'établir un lien entre le fameux prologue

---

[10] D'après Jean During (com. perso., 28/09/2016), *parde(h)* a le sens courant de voile, rideau. Dans ce sens, *parde* est courant dans le vocabulaire mystique : les voiles s'écartent, mais chaque voile est aussi un niveau de manifestation épiphanique.

[11] *Le Coran*, 24, 35 :

اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاء وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ.

[12] Traduction française : [http://www.coran-en-ligne.com/Sourate-024-An-Noor-La-lumiere-francais.html].

précité de *L'arbre aux calices* et ce passage des *Révélations de la Mecque* (vol. 2, p. 331), traité théosophique écrit au XIII[e] siècle par Muḥyī a-d-Dīn ibn ʻArabī[13] :

> *« Quant à l'amour que nous Lui portons, il commence par l'audition et non pas par la vision, c'est la parole qu'Il nous adressa lorsque nous étions dans l'essence du chaos : « Sois ! ». Or, le chaos vient de Sa respiration et les images qui s'expriment dans le monde viennent du verbe « Sois! ». Dieu parla et Il proféra son verbe vers Marie, et ce verbe est 'Īsā [Jésus], un esprit provenant de Lui, qui est le souffle [...]. Lorsque nous entendîmes Son verbe, fixes que nous fûmes dans l'essence du chaos, nous ne pûmes cesser d'exister [...]. C'est la cause de notre amour pour Lui et c'est pour cela que nous nous mouvons et nous nous délectons à l'écoute des mélodies, à cause du verbe « Sois! » qui provient de l'image divine invisible et visible*[14]*. »*

6. Herméneutique transformante

La notion de perception transformante du Λόγος divin est au centre des esthétiques sophianiques du christianisme oriental et de l'islam spirituel. Ainsi la théologie des Pères de l'Église s'appuie-t-elle sur cet adage précité, attribué à saint Irénée, selon lequel Dieu s'est fait homme, pour que l'homme soit déifié. Créé à l'image de Dieu et à Sa ressemblance, l'homme subit une corruption psychique et physique de sa nature en conséquence du péché de désobéissance, qui prend racine dans le récit biblique de la Genèse. Par cette altération de l'image de Dieu en l'homme, celui-ci devient incapable d'être par lui-même à la ressemblance de son Créateur, de participer à la vie même de Dieu, selon saint Grégoire Palamas (1296-1359), théologien mystique orthodoxe du XIV[e] siècle. Cette privation notamment de la faculté visuelle de l'intelligence qui l'unissait à Dieu est contrebalancée par l'incarnation du Verbe de Dieu qui unit l'humanité déchue à Sa Personne divine (Palamas, 1340-1973, p. 1, 3, 21, 22). Du Corps déifié et déifiant du Christ, la lumière incréée[15] jaillit dans le cœur silencieux de l'hésychaste (mystique ayant retrouvé l'*ἡσυχία*, paix, sérénité, calme, silence), illumine à nouveau son intellect[16] et ouvre les yeux de l'âme pour contempler Dieu et participer (y compris somatiquement) de Ses énergies déifiantes (Palamas, 1340-1973, p. 1, 3, 33, 38, 40).

C'est en ce sens que le Concile de Nicée II (787) a conféré un sens salvifique aux arts liturgiques. En affirmant la légitimité de la vénération des saintes images, en tant que témoins sensibles de la réalité de l'incarnation, ce texte souligne, en effet, la notion

---

[13] Voir à cet effet : Corbin, 1958-1993.

[14] Traduction de l'auteur :

وأمّا حبّنا إيّاه، فبدؤه السّماع لا الرّؤية، وهو قوله لنا ونحن في جوهر العماء: "كُنْ". فالعماء من تنفّسه، والصّور المعبّر عنها بالعالم من كلمة "كُنْ". فنحن كلماته التي لا تنفد، قالَ تَعالى وَكَلِمَتُهُ أَلْقاها إلى مَرْيَمَ، وَهْيَ عِيسى وَرُوحٌ مِنْهُ وَهْوَ النَّفَسُ [...] فلمّا سمعنا كلامه، ونحن ثابتون في جوهر العماء، لم نتمكّن أن نتوقّفَ عن الوجود [...]. فهذا كان سَببَ بدءِ حبّنا إيّاه، ولهذا نتحرّكُ ونطيب عند سماعِ النّغمات، لأجلِ كلمة "كُنْ" الصّادرة من الصّورة الإلهيّة غيباً وشهادةً.

[15] Il s'agit de l'énergie divine participable qui procède de l'essence divine imparticipable.

[16] Les Pères de l'Église emploient à cet égard le concept aristotélicien et néoplatonicien d'intellect (*nûs*).

de plénitude de la nature humaine assumée par le Christ et déifiée en Lui et par Lui. Le dogme iconophile rend ainsi l'homme capable, avec l'aide de l'Esprit Saint, de faire vivre sa nature librement d'une vie divine. Celle-ci assume l'intelligence et les sens concentrés et unifiés dans le cœur, centre (gnostique) de l'être humain. Si l'icône donne à voir la lumière incréée à celui qui s'est ouvert à la grâce incréée de l'Esprit, la cantillation liturgique des versets scripturaires, selon Nicolas Lossky (2003), donne au croyant symboliquement à entendre la voix divine.

Quant à l'islam spirituel, il dépasse la division usuelle de l'ici-bas physique et de l'au-delà métaphysique, en instaurant une hiérarchie du réel dans laquelle les niveaux se compénètrent, ouvrant des voies de passage, notamment, à l'herméneutique traditionnelle du *ẓāhir*/apparent et du *bāṭin*/caché. Cette théosophie reconnaît l'existence d'un monde intermédiaire, que le philosophe *išrāqī* (illuminatif) iranien Šihāb a-d-Dīn Yaḥyā Sohrawardī (1155-1191) dénomme *ʻĀlam al-miṯāl* (*Mundus Imaginalis*), que Muḥyī a-d-Dīn ibn ʻArabī dénomme *Barzaḫ* (isthme), et qu'Henry Corbin (1958-1993) rebaptise « imaginal ». Ce monde (ou état spirituel) fait le lien entre le monde idéel et le monde sensible, tandis que s'y reflètent les images-archétypes indépendantes de tout substrat, mais néanmoins réelles et dotées de formes. Dans cette dimension « où les corps se spiritualisent et où les esprits prennent forme », selon le philosophe iranien Mullah Muḥsin Fayz Kāšānī (-1680) (Corbin, 1966, p. 275), se trouvent toutes les formes sublimes, les plus hautes n'étant accessibles qu'à l'organe de l'imagination spirituelle ou créatrice (During, 1994b, p. 32). C'est en ce sens que le théologien chiite Ṣadr a-d-Dīn Muḥammad a-š-Šīrāzī ou Mullā Ṣadrā (-1640), conçoit la déification et la voie de connaissance qui y mène. Jad Hatem (2009, p. 127) résume cette théorie en ces termes :

> *« Il y a bien là une théorie déterminée de la déification qui autorise à prononcer que le mystique est Dieu au sens où, par grâce divine, il s'est affranchi de l'esclavage de l'âme charnelle et des attributs humains. […] Ce qui périt en l'homme c'est seulement ce qui n'est pas Dieu, si bien que l'homme s'éternise de par l'éternité de Dieu. […] Outre son existence en soi, l'Intellect agent*[17] *[origine et fin des existants] possède une existence* en *et* pour *l'âme au titre de sa perfection ».*

Le monde est ainsi perçu comme le miroir de Dieu et la musique a sa place privilégiée dans cet islam gnostique, comme le note Jean During (1994b, p. 32) :

> *« Nous sommes bien là dans le champ de l'art dont la spécificité est de se situer également dans une sorte d'entre-deux, qui n'est pas sans analogies avec le* barzakh, *et de n'être accessible qu'à l'inspiration, à la clairvoyance, ou aux états de type extatique. De nombreux textes soufis en font foi, et le concept clef de l'esthétique musicale persane (le* hâl*) ou arabe (le* tarab*), en est une claire*

[17] La notion aristotélicienne (*De l'âme*, III, 5) d'intellect agent se distingue de celle d'intellect patient ou passif et correspond à la fonction de connaissance qui produit les intelligibles, de même que les entités pensées, comme- le divin. L'intellect agent, qui est transcendant et immortel, permet la saisie de l'intelligible, du pensable, comme la lumière permet la saisie du visible, du perçu.

> *référence. L'Esthétique islamique (du moins orientale) est directement liée d'une part à l'imagination visionnaire, à la vision, à la «clairaudience», d'autre part à la perception du monde comme lieu épiphanique. Elle va donc plus loin que le monde imaginal conçu comme interface entre les idées et les formes : elle culmine dans une Esthétique de la Manifestation. «Le monde est le miroir de Dieu. La Beauté n'est jamais absente de ce miroir. »* (Bürgel, 1988, p. 138)

Il est remarquable que l'un des principaux traités de l'école arabe des herméneutes modaux, *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī, fait explicitement référence au *Mundus Imaginalis*, tout en faisant acte d'allégeance au principal théoricien de cette notion :

> *« Or, feu šayḫ Šihāb a-d-Dīn a-s-Sohrawardī, notre porte-parole, a fait état de ces mystères en décrivant la détermination des modes par le Moteur des deux mondes : une force s'est produite en nous, en tant que force mobilière, sachant que le Moteur des deux mondes n'est autre que Dieu le Très-Haut qui a placé ce sens dans le monde et l'a doté d'une sagesse qui infléchit les tempéraments des humains ainsi que leurs cœurs et intellects, et ce, même pour les tempéraments les plus fermes ; preuve en est que même le plus raisonnable et le plus censé d'entre eux, s'il se trouve dans une assemblée festine de la haute société des hommes, cultivant noblesse et pudeur, et qu'un artiste, féru de science modale et doté d'une belle voix, se produit devant lui, il se met en transe en s'agitant au point de transgresser, à son corps défendant, les règles de bienséance, et ce, en vertu d'un mystère institué par Dieu. Ainsi le changement de son état ne provient-il ni de la beauté de la voix, ni du mouvement mélodique, mais de ce mystère que Dieu a instauré et qu'Il clarifie par l'entremise de ce sens*[18]*. »*

Audition du verbe divin par l'ouïe de l'âme, l'écoute de la musique devient un vecteur pour les énergies spirituelles qui s'introduisent dans le cœur pour embraser l'intellect agent. Pour ce faire, celui-ci doit être prédisposé à percevoir le mystère de la présence déifiante au sein de ce vecteur et d'en initialiser le sens. Cette perception anaphatique tient lieu de substrat pour la mise en œuvre d'une herméneutique musicale anagogique et mystérique qui est orientée vers le verbe divin originel/fondamental. Il

---

[18] واعلم أنّ كلّ نغم يتركّب من بيتين يكون من الشواذ، وما يتركّب من ثلاث الى فوق يكون أصلاً وأوازاً، وأنّ النغم كلّما كثر أعداد بيوته ازداد عمله، وإذا ازداد عمله تضاعفت حركاته. وإذا تضاعفت حركاته طابت غناؤه، وإ ذا طابت غناؤه لذّ وطاب للسامع واعلم أنّ الأنغام فيـ ها حكمة من الحكيم الخبير ليس لأحد عليها اطّلاع ويدلّنا على هذا أنّ نغم الأصفهان والماية ونغم الزركشي مبتدؤها من بيت واحد ومنتهاها إلى بيت واحد، ويختلف بينها الحسّ للسامع. ومن الحكم ما ذكره الشيخ شهاب الدين السهروردي، رحمه الله تعالى، لسان حالنا، عن كيفية الأنغام لمحرّك الكونين: صدرت فينا قوّة، فكانت كقوّة المتحرّك، ولا شكّ أنّ محرّك الكونين هو الله تعالى، وقد وضع هذا الحسّ في الدنيا، وجعل لها حكمة يُمال بها طباع البشر وقلوبهم وأذهانهم. والحال أنّ طباعهم جامدة ويدلّ على هذا أن أكمل الناس عقلاً وأعقلهم إذا كان جالسًا في مجلس من مجالس الولائم عند عظماء الناس وأهل االعزّة والاحتشام، وعمل بين يديه صانع في علم النغم، صاحب صوت حسن، تواجد وتحرّك، حتّى يخرج عن هيئة الحشمة بلا اختياره، وما ذاك الا لسرّ جعله الله، أانّ تغيّره عن حالته ليس لطيب صوتٍ ولا لتحريك لحنه، بل لحكمة ألقاها الله تعالى، وقد وضّحه بواسطة هذا الحسّ (Mūsīqā Taymūr 13/2, p. 60-62).

va sans dire qu'une telle herméneutique anaphatique du Verbe divin inhérent à l'énonciation modale transcende et annihile l'acte de verbalisation qui est propre à l'herméneutique cataphatique musicale.

Par-delà le parallélisme constaté par Edmund Ronald Leach (1969)[19] et Fritz Staal (1990) entre syntaxe du rituel et syntaxe de la grammaire, cette quête exégétique des *uṣūl* ou origines/fondements est avant tout une anamnèse (Picard, 2001, p. 7).

Coda

Pour le gnostique, l'herméneutique s'identifie à la remémoration de l'audition primordiale qui actualise la création par le Verbe (*kun*, *esto* ou *fiat*), comme l'écrit si pertinemment Jean During (1988, p. 31-32) :

> *Ce Verbe, qui instaure toute créature dans son être, résonne toujours au fond d'elle-même ; il est donc possible d'y accéder, de le percevoir avec l'entendement ou l'ouïe de l'âme. [...] Le point remarquable est que la prise de conscience de nos fondements existentiels, inséparables d'un certain état de grâce, se fait précisément au moyen de l'audition musicale. Il y a là un mécanisme mystérieux : la relation entre la musique, le verbe qui fait être et l'extase (*wajd*) provoquée par la pure conscience du fait d'exister (sans autre contenu) n'est pas une simple figure de style.*

Il reste néanmoins un double questionnement en suspens : Cette *chose qui se passe* de maître à disciple ne serait-elle pas transmise en vue de la transformation de l'impétrant musicien en herméneute spirituellement transfiguré (voire déifié) ? Ou ne serait-ce pas cette herméneutique qui constituerait la clé de voûte opératoire de toute initiation musicale traditionnelle ? L'herméneutique comme tradition ou la tradition comme herméneutique ? Il appartient au dédicataire de cet article, maître de la tradition musicologique de l'Orient, d'élucider cette question.

Références bibliographiques

ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi^e^ siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n^o^ 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ? », *Revue des Traditions Musicales, RTM* n^o^ 8 « Rythmes », p. 61-84.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

[19] Cet auteur ramène la compréhension de la signification d'un rituel à celle des « règles grammaticales d'un langage inconnu ».

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ANONYME, *A-š-šajara ḏāt al-akmām al-ḥāwiya li-'uṣūl al-anġām* [L'arbre aux calices renfermant les principes des modes], Londres, British Museum, cote Oriental 1535, f. 57b-76a. Édition critique : Ġaṭṭās 'Abd al-Malik ḪAŠABA et Isis FATḤALLĀH, 1983, Le Caire, *Al-hay'a al-miṣriyya al-'āmma li-l-kitāb*.

AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V « L'unité de la musique », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.

BARONI, Mario, 2004, « Herméneutique musicale », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II « Les savoirs musicaux », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 672-699.

BOULEZ, Pierre, 1964, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 60-80.

CLER, Jérôme, 2010, « Rhythmos, skhéma : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (éd.), Paris, Hermann, p. 75-92.

COLLECTIF, *La Bible*, 1975-1976-2010, *Traduction œcuménique*, Paris, Bibli'O, Société biblique française, Les Éditions du Cerf.

CORBIN, Henry, 1958-1993, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi,* Paris, Aubier.

CORBIN, Henry, 1966, *Terre Céleste et Corps de Résurrection*, Paris, Buchet-Chastel.

COSINSCHI, Eugen et COSINSCHI, Micheline, 2009, *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peterlang.

DELEUZE Gilles, GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit.

DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantin du XIV^e au XVIII^e siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits) », thèse de doctorat (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

DUBOIS, Jean, 1969, *Grammaire générative et transformationnelle*, Langue française. n° 1 (1969), p. 49-57.

DURING, Jean, 1988, *Musique et Extase. L'Audition Mystique dans la Tradition Soufie*, Paris, Albin Michel.

DURING, Jean, 1991, *Le répertoire-modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand,* Téhéran, Éditions Soroush, rééd. 2006, *The Radif of Mirzâ 'Abdollâh, A Canonic Repertoire of Persian Music*, Téhéran, Mahoor.

DURING, Jean, 1994a, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical]*, Paris, Verdier.

DURING, Jean, 1994b, « Question de goût : L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Esthétiques », n° 7, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 27-50.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question,* Paris, Geuthner.

EHRARDT, Damien, 1997, « Pour une (nouvelle) herméneutique musicale. Un exemple d'application à la *Neo-Riemannian Theory* », *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arbo, Paris, L'Harmattan, p. 157-176.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Paul Geuthner.

GROUPE µ, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil.

HANSLICK, Eduard (Edouard), 1854 (1986), *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, trad. fr. *Du Beau dans la musique*. *Essai de réforme de l'esthétique musicale,* avec une introd. de J.-J. Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1986.

ḪAŠABA, ġaṭṭas ʻAbdul-Malik, & ḪIFNI, Mahmud Ahmad, 1975, (éd.) cr. *Kitāb kamāl adab al-ġinā', ta'līf Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn ʼAlī al-Kātib* [La perfection des connaissances musicales d'al-Kātib], Le Caire, Al-Hay'a al-ʻarabiyya al-ʻāmma li-l-Kitāb.

HATEM, Jad, 2009, « "Je suis qui j'aime" en mystique », *Memory, Humanity, and Meaning: Selected Essays in Honor of Andrei Pleşu's Sixteenth Anniversary*, edited by Mihail Neamțu and Bogdan Tătaru-Cazaban, offered by New Europe College alumni and friends, Bucharest, Zeta Books, p. 119-132.

LEACH, Edmund Ronald, 1968, « Ritual », *International Encyclopaedia of Social Sciences*, Mac Millan, Londres-New York.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1968, « Religions comparées des peuples sans écriture », *Problèmes et méthodes d'histoire des religions*, Paris, PUF.

LOSSKY, Nicolas, 2003, *Essai sur une théologie de la musique liturgique. Perspective orthodoxe*, Paris, Les Éditions du Cerf.

LUBAC, Henri de, 2002, *Histoire et Esprit : L'Intelligence de l'Écriture d'après Origène*, Paris, Les Éditions du Cerf.

MEEÙS, Nicolas et BARTOLI, Jean-Pierre, 2010, « Sémiotique et rhétorique musicales : la Fantaisie en ré mineur de Mozart », *Protée*, vol. 38, n° 1 (2010), p. 55-64.

MEEÙS, Nicolas, 1992, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) : http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/NMLogique.pdf.

MEEÙS, Nicolas, 1992, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) : http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/NMLogique.pdf.

MEEÙS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.

MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu 17 (1975)*, p. 46-49.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.

NIETZSCHE, Friedrich, 1872-1906-1949, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsch, *L'Origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. par Jean Marnold et Jacques Morland (1906), Paris, Mercure de France [quatrième édition], Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1 (édition électronique : Les Échos du Maquis, 2011, [file:///C:/Users/DV6/Documents/Livres%20%C3%A9lectroniques/Nietzche%20L'origine%20de%20la%20trage%CC%81die.pdf]), *Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Éditions Gallimard (1949).

OUAKNIN, Marc-Alain, 1986-1993, *Le Livre brûlé*, Paris, Lieu commun, 1986, rééd. Paris, Points-Seuil, 1993.

PALAMAS, Grégoire, vers 1340-1973, *Défense des saints hésychastes*, introduction, texte critique, traduction et notes par J. Meyendorff, Louvain, Coll. « Spicilegium sacrum Lovaniense : études et documents », volumes 30-31.

PICARD, François, 2001a, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

QUASTEN, Johannes, 1929-1983, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Translated by Boniface Ramsey, Washington, D.C., O.P. National Association of Pastoral Musicians.

ROUGET, Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

SCHENKER, Heinrich, 1935 (1993), *Der Freie Satz* (*Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, vol. III), Vienne, Universal, 1935. 2e édition, O. Jonas éd., 1956, 2 vols. *Free Composition*, traduction anglaise d'E. Oster, 1979. *L'Écriture libre*, trad. fr. Nicolas Meeùs, Liège, Mardaga, 1993.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Alī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales*, Paris, Geuthner.

STAAL, Fritz, 1990, *Jouer avec le feu, Pratique et théorie du rituel védique*, Paris, Collège de France, « Institut des civilisations indiennes ».

Le « refrain interne » comme outil formel de création des *pishrow*-s *'ajami*[*]

Arash MOHAFEZ[**]

Introduction

Les immenses recueils de notations de 'Ali Ufki Bey (m. 1675) et de Démétrius Cantemir (m. 1723), appartenant à la tradition musicale ottomane, contiennent un bon nombre de compositions instrumentales attribuées à des musiciens persans connus ou anonymes. Selon certaines hypothèses actuelles fondées sur de multiples documents historiques (cf. Feldman, 1996, p. 45-46, 66, 72, 110, 113, 114, 121, 136, etc. ; Mohafez, 2016, chapitres I et II), ces musiciens sont majoritairement venus de l'Iran safavide à l'empire ottoman, ou y ont été emmenés comme captifs suite aux guerres entre ces deux États, qui ont débuté à partir de 1514.

Plus précisément, Cantemir (Kantemiroğlu 2001, vol. II) a attribué la composition de 23 pièces anonymes aux Persans, en utilisant dans leur titre, les termes *'ajami* (persan), *'Ajamiyân* (les Persans), *'Ajamlar* (les Persans) ou *'ajamlarin* (appartenant aux Persans). Quelques-unes de ces « pièces *'ajami* » trouvent des équivalents dans le recueil plus ancien de Ufki, mais sans aucune allusion aux Persans[1]. De plus, les recherches comme celles de Walter Feldman (1996, p. 45-46, 66-67, 325, etc.), ainsi que les nôtres (Mohafez, 2016, p. 55-56, 87-89) montrent que les compositeurs connus d'au moins 6 autres pièces dans les recueils en question, c'est-à-dire Hasan Jân, Shâh Qoli, Changi Ja'far et Heydar Jân, sont venus d'Iran safavide pour s'établir à Istanbul[2].

L'ensemble de cette trentaine de pièces instrumentales, toutes composées dans le cadre de la forme *pishrow*, constitue un répertoire (appelé ici répertoire *'ajami*) qui

---

[*] Cet article est un extrait de la thèse de doctorat de l'auteur, réalisée sous la direction de Jean During. L'origine et l'existence de cette thèse doivent beaucoup aux connaissances et à l'éclairage des musiques d'Iran qu'ont apporté les publications de Jean During, aussi bien pour les non Iraniens que pour les Iraniens. Je profite de cette occasion pour le remercier une fois de plus.

[**] Doctorant en ethnomusicologie, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X).

[1] Pour la liste comparative de ces compositions, cf. Mohafez, 2016, p. 135-136.

[2] Pour la liste comparative de ce deuxième groupe des compositions, cf. Mohafez, 2016, p. 139.

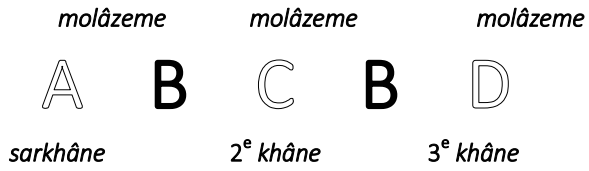
semble refléter le style et l'esthétique classique perdus de l'Iran safavide (1501-1736). Ce répertoire permet d'accéder concrètement à la dernière étape de la vie de la musique classique persane avant le XVIII[e] siècle, étape dont les Iraniens ne se souviennent pas et dont ils n'ont conservé aucune composition musicale[3].

L'article présent se focalise sur l'un des aspects formels importants des *pishrow*-s *'ajami*, « le concept de *tarji'band* », en lien avec la structure des *pishrow*-s initiaux de l'époque timouride (1369-1507), et essaie de mettre en lumière la richesse du travail des compositeurs *'ajami* en employant systématiquement, mais différemment, le concept en question, en tant qu'outil de créativité artistique.

1. Quatre variantes de la forme du *pishrow* dans le répertoire *'ajami*

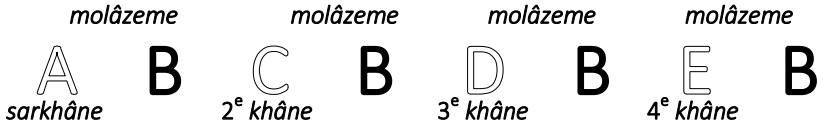
Walter Feldman et Owen Wright ont minutieusement étudié la question de forme et ses évolutions dans les *pishrow*-s du répertoire de Cantemir ainsi que celui de Ufki (cf. Feldman, 1996, p. 303-440 ; Wright, 2000, p. 531-539). Nos *pishrow*-s *'ajami* sont structurés d'après quatre variantes plus ou moins différentes relevant d'un même principe fondamental ; c'est ce qu'on appelle dans la poésie persane, *band o bargardân* (couplet et refrain). Ces quatre types de forme n'appartiennent pas exclusivement au répertoire *'ajami* et sont tous, d'une manière ou d'une autre, employés dans le reste du répertoire de Ufki et de Cantemir. Rappelons rapidement ici ces quatre variantes.

La structure de la première variante formelle contient trois parties mélodiquement distinctes, 1[er] *khâne* (*sarkhâne*)[4], 2[e] *khâne* (*khâne-ye sâni* ou *miyân-khâne*)[5], 3[e] *khâne* (*khâne-ye sâles*), et une partie de refrain, nommé *molâzeme* [6], bien distinct mélodiquement, qui se répète entre ces trois *khâne*-s :



Variante formelle 1

Si cette structure contient un quatrième *khâne*, et donc une quatrième répétition du *molâzeme*, on obtient la deuxième variante formelle des *pishrow*-s '*ajami* :



Variante formelle 2

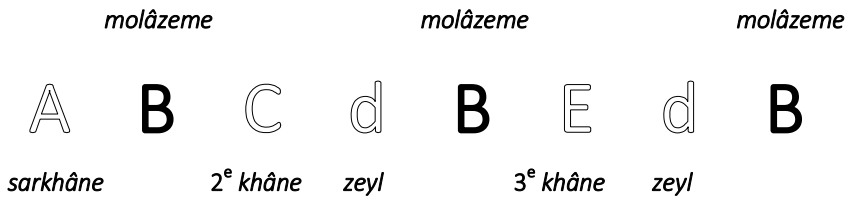
[3] Pour des raisons éventuelles de ce phénomène, cf. Mohafez, 2016, p. 46-127.

[4] *Khâne* en persan veut dire « maison », « chambre », « case », « espace », etc. *Sar* veut dire « tête », « en haut », « en premier », etc. *Sarkhâne* alors veut dire « la maison de tête » ou « la case qui vient en premier ».

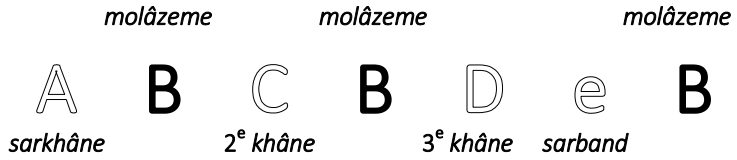
[5] *Miyân* en persan veut dire « au milieu », « central », « entre », etc.

[6] *Molâzeme* en arabe veut dire « être constamment avec quelqu'un ou quelque chose ».

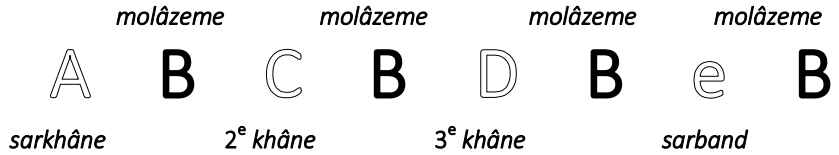
La troisième variante reproduit la structure de la première, à la différence près qu'une autre unité mélodique indépendante et généralement courte, nommée *zeyl*[7], se répète entre 2e *khâne* – *molâzele*, et aussi entre 3e *khâne* – *molâzeme*. Ou bien qu'une partie courte et indépendante, nommé *sarband*, vient soit entre 3e *khâne* – *molâzeme*, soit entre la 3e et la 4e répétition de *molâzeme*, semblable à un « petit » 4e *khâne* :



Ou :

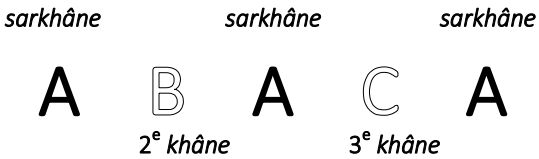


Ou finalement :



Variante formelle 3

La quatrième et dernière variante formelle des *pishrow*-s *'ajami* ne contient pas de partie *molâzeme* dans sa structure. Ici, le 1er *khâne* joue le rôle du refrain musical, et les 2e et 3e *khâne* interviennent entre les répétitions de ce refrain :



Variante formelle 4

[7] *Zeyl* en arabe veut dire « la fin de quelque chose », « à la suite de quelque chose », « en bas », « attaché », etc.

2. *Pishrow 'ajami* et *pishrow* timouride : la parenté des formes

Y-a-t-il des rapports entre ces quatre variantes de forme de *pishrow 'ajami* et la forme de *pishrow* timouride ? Comme il n'existe aucune notation de *pishrow*-s timourides, pour répondre à cette question on ne peut se référer qu'aux définitions théoriques de *pishrow* dans les sources écrites timourides.

La définition la plus complète de la forme pishrow timouride qui nous révèle certains détails structurels est donnée, en persan, par 'Abdolqâder Marâghi (m. 1435), la plus grande figure musicale de l'histoire de l'Iran aux XIV^e^-XV^e^ siècles en tant qu'interprète aussi bien en tant que compositeur et théoricien :

> *« Il n'y a pas de poésie et de vers dans le* pishrow. *Le* pishrow *a des cases* (boyut[8]) *comme on dit le 1^er^* khâne *de* pishrow, *le 2^e^ khâne*, le 3^e^ khâne, *le 4^e^* khâne, *le 5^e^, le 6^e^, le 7^e^ [etc.], jusqu'à 15* khâne-*s est autorisé. Le minimum est deux* khâne-*s et certains ont dit qu'il est possible d'en composer autant qu'on le désire. J'ai composé un* pishrow *ayant 42* khâne-*s qui intègre les 12* maqâms *dans 12* khâne-*s, les 6* âvâze-*s dans 6* khâne-*s, et les 24* sho'be-*s dans 24* khâne-*s. Tous ces modes sont rassemblés dans ce* pishrow. *La façon de construire un* pishrow *est de composer soit une moitié, soit un tiers ou un quart du 1^er^* khâne *comme refrain (*tarji'band*) que l'on répète à la fin de chacun des* khâne-*s. Les instrumentistes appellent ce refrain* sarband. *La mélodie de chaque* khâne *peut être dans le même mode ou dans un autre mode, mais elle doit être différente par rapport à celle du* khâne *précédent, puis on fait entrer le refrain à la fin de* khâne. *On compose souvent des* pishrow-*s sur des cycles rythmiques Ramal[9] et Mokhammas[10] mais il est aussi possible d'en composer sur d'autres rythmes. Cependant, la norme veut que le* pishrow *soit composé sur ces deux rythmes-là. J'ai composé beaucoup de* pishrow-*s sur tous les rythmes cycliques. »* (Marâghi, 1987, p. 251)

La courte définition donnée par 'Alishâh b. Bukah Owbahi (m. ?), un théoricien timouride, n'apporte aucun autre détail sur la forme du *pishrow* timouride ; pour Owbahi, le *pishrow* est un ensemble de mélodies métriques (*lahn-e mowzun*) sans paroles, plutôt sur les cycles rythmiques Hazaj[11] et Owfar[12], qui a au moins trois *beyt*-s (*khâne*-s). Ici, la section (*qat'e*) qui se répète à la fin de chaque *khâne* s'appelle *sarband* (cf. Owbahi,

[8] *Boyut* est la forme plurielle du terme *beyt*, qui veut dire en arabe « tente » ou « maison ». En plus, aussi bien en arabe qu'en persan, chaque vers de poésie métrique est appelé *beyt*. Le *beyt* est l'unité la plus petite contenant un sens autonome. Chez certains théoriciens arabes, *buyût* (pluriel de *beyt*) désignait les notes focales, comme le traduit Nidaa AbouMrad.

[9] Marâghi présente la structure de chaque cycle du rythme Ramal, à l'aide des onomatopées métriques : Tan Tan Tananan Tananan, ou bien, Tan Tan Tan Tan Tananan (cf. Marâghi, 1987, p. 220).

[10] Selon Marâghi, il y a trois types de Mokhammas. La structure de Mokhammas-e kabir est : Tanan Tanan Tan Tanan Tanan Tan. La structure de Mokhammas-e owsat est : Tanan Tanan Tan. Et la structure de Mokhammas-e saghir est : Tananan (cf. Marâghi, 1987, p. 225-226).

[11] Hazaj-e saghir : Tananan Tan. Hazaj-e Chanbar ou Samâ' : Tananan Tan Tananan Tan. Hazaj-e kabir : Tananan Tanan Tanan Tan (cf. Owbahi, M.S., p. 75).

[12] Owfar : Tan Tananan (cf. Owbahi, M.S., p. 161).

M.S., p. 187). ‘Ali Ibn Mohammad Me’mâr Banâ’i (m. 1513), autre théoricien timouride, répète quasiment les mêmes informations qu’Owbahi, sauf qu’il précise que le nombre maximum des *khâne*-s du *pishrow* dépend de la volonté du compositeur (Banâ’i, 1989, p. 126).

À noter qu’il semble qu’en Iran, on interprétait les *pishrow*-s, au moins parfois, en chantant des onomatopées (*alfâz-e naqarât* = *terennum*-s ottomans[13]), sans jamais recourir aux paroles ou aux textes. Il est évident que les instrumentistes jouaient également les *pishrow*-s, car, comme on l’observe dans la définition de Marâghi, ils avaient leur propre terminologie au moins pour l’une des parties structurelles de *pishrow*, c’est-à-dire *sarband* (= *tarji’band*).

Malgré leur grande simplicité, ces définitions depuis Maraghi révèlent la parenté formelle générale du *pishrow* timouride avec le *pishrow ‘ajami* ainsi qu’ottoman : le *pishrow* timouride, comme le *pishrow ‘ajami*-ottoman, était une composition métrique structurée d’au moins trois parties mélodiques différentes (les *khâne*-s ou *boyut*-s) qui étaient reliées les unes aux autres par les répétitions d’un refrain (*tarji’band*, ou *sarband*).

Le fait que le *pishrow* timouride, d’après Marâghi, pouvait avoir beaucoup plus que trois *khâne*-s est une raison de penser que les parties formelles de ce *pishrow* étaient peut-être moins longues que celle des *pishrow*-s *‘ajami*. Voici notre argument : le jeu d’un *pishrow ‘ajami* ayant seulement trois *khâne*-s et un *molâzeme*, comme celui de Hasan Jân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 167), avec un tempo relativement lent (par exemple, un *andante* avec une noire = 76), dure environ 10 minutes (cf. Mohafez, 2013, CD II : plage 2). Marâghi dit que composer jusqu’au 15 *khâne*-s pour un *pishrow* est autorisé, bien qu’il ait lui-même composé un *pishrow* de 48 *khâne*-s. Si les *khâne*-s du *pishrow* timouride étaient aussi longs que ceux du *pishrow* de Hasan Jân (le *pishrow* qui n’est pas une exception dans le répertoire *‘ajami* sur le plan de la longueur), le jeu d’un *pishrow* timouride à 15 *khâne*-s avec le même tempo pouvait durer environ 50 minutes, et la durée d’un *pishrow* à 48 *khâne*-s pouvait dépasser les deux heures. Ces mesures temporelles pour une composition sans paroles, surtout si on imagine le *pishrow* en tant que pièce introductive d’une suite musicale, semblent irréelles. À noter que ni Marâghi ni d’autres théoriciens timourides-safavides que nous avons étudiés ne présentent le *pishrow* comme la première pièce d’une suite musicale. *Nowbat-e morattab*, par exemple, la fameuse suite musicale timouride, commençait par un *qowl* (cf. Marâghi, 1987, p. 241). Pourtant, la fonction du *pishrow* dans les suites instrumentales et vocales de *fasil*-s ottomans et le sens littéraire du terme persan *pishrow*, « pré-ambule », suggèrent l’existence d’une fonction semblable de cette forme instrumentale/vocalisée aussi bien en Iran timouride que safavide. En fait, il est envisageable de penser que les instrumentistes et/ou chanteurs timourides-safavides interprétaient un *pishrow* comme introduction pour d’autres formes vocales ou instrumentales ne faisant pas parties de suite *nowbat-e morattab* ; des formes telles que *kâr, naqsh, basit, zarbeyn, koll ol-zorub, koll ol-negham, nashid-e ‘arab, ‘amal* et *zakhme*. La durée du jeu des *pishrow*-s timourides avec un grand nombre de *khâne*-s peut être diminuée si on suppose que le tempo normal de cette forme était beaucoup plus rapide par rapport à la norme ottomane des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Mais

[13] Pour savoir plus sur le concept de *terennum*, cf. Neubauer, 2005.

cela, encore une fois, n'est pas très compatible avec la fonction introductive supposée du *pishrow* timouride. Par conséquent, nous pensons que les parties formelles des *pishrow*-s timourides étaient, d'une façon générale, moins longues que celles des *pishrow*-s *'ajami*.

Mais au-delà de la question de la multiplicité et de la longueur des parties formelles, la définition de Marâghi nous fournit des arguments pour comparer la forme du *pishrow* timouride et celle du *pishrow 'ajami.* Marâghi dit que le refrain du *pishrow*, c'est-à-dire *tarji'band* (ou *sarband* chez les instrumentistes), est « une moitié, un tiers ou un quart du 1er *khâne* », et que ce refrain « est répété à la fin de chacun des *khâne*-s suivants ». Cela veut dire implicitement que la mélodie de ce refrain est, d'une certaine manière, « dépendante » de la mélodie du 1er *khâne* et donc de celles des autres *khâne*-s. Il suggère ainsi que la mélodie de ce refrain « est une partie intégrée dans chaque *khâne* ». Cette dépendance semble relever de la question du phrasé musical. Nous pouvons en déduire alors que le phrasé de chaque *khâne* est complété par deux entités mélodiques reliées :

1- l'entité exclusive de chaque *khâne*.

2- la terminaison dans la continuité de l'entité précédente qui est fixe dans tous les *khâne*-s et qui achève le sens du phrasé de chaque *khâne.*

Selon notre interprétation, la forme du *pishrow* timouride sur la base de la définition de Marâghi, peut être schématisée comme ci-dessous :

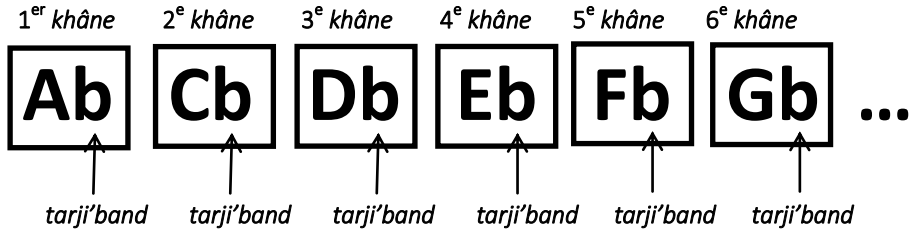


Schéma 1 : forme du *pishrow* timouride sur la base de la définition de Marâghi

Bien que cette forme soit essentiellement proche de la forme des variantes 1 et 2 du *pishrow 'ajami*, il y a une différence subtile entre ces formes ; le *tarji'band* dans le *pishrow* timouride n'est pas l'équivalent exact du *molâzeme 'ajami*-ottoman sur le plan de la construction des phrasés. Cependant, ce genre de refrains timourides, *tarji'band*, n'est pas non plus absent dans le *pishrow 'ajami*. C'est précisément le point que nous allons examiner.

3. Évolution du concept du *tarji'band* dans le *pishrow 'ajami*

Dans le *pishrow 'ajami*, chacune des parties formelles (les *khâne*-s, *molâzeme*, etc.) a sa propre formulation de phrasé, par conséquent, une identité distincte, indépendante et exclusive. La partie *molâzeme*, c'est-à-dire le refrain des *pishrow*-s *'ajami*, n'est alors aucunement une mélodie intégrée dans le cadre du phrasé d'un *khâne* ; le *molâzeme* indépendant dans un *pishrow 'ajami*, est la partie la plus importante et souvent la plus longue de la composition. Sa longueur peut être quatre fois supérieure à celle du *sarkhâne*, comme c'est le cas du *pishrow 'ajami* Bustân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 62). Le *molâzeme* des *pishrow*-s *'ajami* est souvent « un extrait de la progression

mélodique du *maqâm* concerné ». Il présente « les mélodies d'or », « les mélodies les plus mémorables » de la composition en question. Ainsi, il nous semble que le concept de refrain dans le *pishrow* a évolué depuis l'époque timouride aux XVI^e^-XVII^e^ siècles ; un petit *tarji'band* intégré à la fin des *khâne*-s est devenu un grand *molâzeme* indépendant et central.

Mais il est curieux que, malgré cette évolution, c'est-à-dire l'apparition du grand refrain indépendant *molâzeme*, le concept du refrain intégré ou interne timouride n'ait pas disparu dans les *pishrow*-s *'ajami* ; dans la plupart des exemples de ce répertoire, un segment ou une cadence mélodique se répète à la fin de toutes ou de certaines parties formelles, y compris à la fin du *molâzeme* lui-même. Sur 31 *pishrow*-s '*ajami* de notre étude, il y en a seulement cinq qui n'ont pas cette cadence répétitive à la fin de leurs *khâne*-s et/ou *molâzeme*. La présence ou l'absence de cette cadence répétitive n'a aucun effet sur l'omniprésence et les caractéristiques de la partie *molâzeme* en tant que refrain principal de la composition. Mais cette cadence répétitive intégrée à la fin des parties, enrichit à son tour la forme du *pishrow* en y ajoutant un refrain secondaire à un niveau plus interne.

Pour comprendre la fonction de ce refrain interne dans ce nouveau contexte, il faut rappeler que les *khâne*-s et surtout le *molâzeme* des *pishrow*-s *'ajami* sont souvent longs et extensifs. En effet, l'enchaînement d'un *sarkhâne - molâzeme -* 2^e^ *khâne - molâzeme*, peut durer bien 5 à 6 minutes. Par conséquent, la répétition à deux reprises d'un grand *molâzeme* durant une longue période ne peut marquer la mémoire de l'auditeur comme l'exige un « refrain musical » au sens strict du mot. C'est bien dans ces conditions que les refrains internes « du style timouride » exposent leur valeur dans la construction musicale. Ils fonctionnent en effet, comme des raccords qui relient entre elles les grandes parties de la forme du *pishrow* '*ajami*, y compris le *molâzeme*, et ils garantissent la solidarité des composants, en se répétant dans une période beaucoup moins courte que celle du refrain principal, le *molâzeme*. La longueur d'un refrain interne des *khâne*-s d'un *pishrow* '*ajami* peut être très proche des proportions que Marâghi avait évoquées pour les longueurs des *tarji'band*-s, c'est-à-dire « une moitié, un tiers ou un quart du 1^er^ *khâne* » (cf. plus haut). Ainsi, non seulement la forme générale du *pishrow* timouride ressemble à celle du *pishrow* '*ajami*, mais il y a aussi la présence de cette formule évoluée, ce refrain interne ou *tarji'band*, dans la forme du *pishrow* '*ajami* ; refrain qui devient de fait, un lien spécifique supplémentaire entre le répertoire des Persans d'Istanbul et l'art de composition timouride. À noter que ce refrain interne est aussi présent dans beaucoup d'autres compositions des répertoires d'Ufki et de Cantemir.

4. Typologie des *tarji'band*-s dans les *pishrow*-s '*ajami*

La composition des *tarji'band*-s, des refrains internes, dans le répertoire *'ajami* est soumise à certaines normes : les *tarji'band*-s viennent évidemment à la fin des parties formelles du *pishrow*. À l'exception des cas flexibles que nous évoquerons ultérieurement, les *tarji'band*-s se forment dans l'espace modal principal du *pishrow* concerné. Ils sont conçus sous la forme des cadences mélodiques : la plupart du temps

sous la forme d'une cadence parfaite[14] (cadence sur la note de conclusion du *maqâm*) et beaucoup moins souvent sous la forme d'une demi-cadence (cadence sur la note dominante du *maqâm*). Il est exceptionnel qu'un *tarji'band* se termine sur les degrés suspensifs du *maqâm* concerné ; dans ces cas-là, le *tarji'band* en question ne se répète jamais à la fin de la partie *molâzeme*. Un *tarji'band* dans un *pishrow 'ajami* peut être très court, comme c'est le cas du *pishrow* Dowr-e Rawân en Hoseyni (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 324) où la longueur du *tarji'band* est seulement $\frac{1}{14}$ (une quatorzième) de celle du *molâzeme* et $\frac{1}{10}$ (une dixième) de celle du 2e *khâne* concernés. Mais un *tarji'band 'ajami* peut être aussi très long, comme c'est le cas du *pishrow* Mokhammas en Mâhur (*Ibid.* : 414) où la longueur du *tarji'band* couvre $\frac{7}{9}$ (sept neuvième) de celle du *molâzeme* et aussi celle du 2e *khâne* concernés. Il est évident que ces deux cas extrêmes ne peuvent pas être considérés comme les meilleurs exemples de la composition d'un *tarji'band.* Un *tarji'band* très court n'est pas intéressant puisque sa présence ne se fait pas sentir efficacement dans le déroulement d'une grande suite de mélodies du *pishrow*. Un *tarji'band* très long n'est pas non plus très intéressant car il réduit le travail de composition et transforme une grande part des contenus des différents *khâne*-s en un « copier-coller » d'une mélodie répétitive. Il semble que, dans le répertoire *'ajami,* les cas plus modérés, non loin des proportions indiquées par Marâghi, soient les meilleurs exemples concernant la longueur des *tarji'band*-s.

Sur la base de ces normes esthétiques, les compositeurs *'ajami* ont employé le concept du refrain interne, *tarji'band*, de façons très multiples et variées, au point qu'on peut théoriser une typologie des *tarji'band*-s composés au sein de leurs *pishrow*-s. L'étude de cette typologie est surtout utile pour nous faire connaître les subtilités du travail de composition qui est élaboré dans ce répertoire et qui date d'au moins 300 ans. Le tableau n° 1 résume les types de *tarji'band*-s (R.I.) que nous avons pu identifier et intituler d'après l'analyse du répertoire *'ajami*.

[14] Les expressions cadence parfaite (*tam karar*), demi-cadence (*yarim karar*) et cadence suspendue (*asma karar*) dans notre étude sont empruntés à la théorie turque moderne. Ils sont, selon nous, assez efficaces pour expliquer les phénomènes musicaux concernés non seulement dans la musique ottomane, mais aussi dans la musique persane.

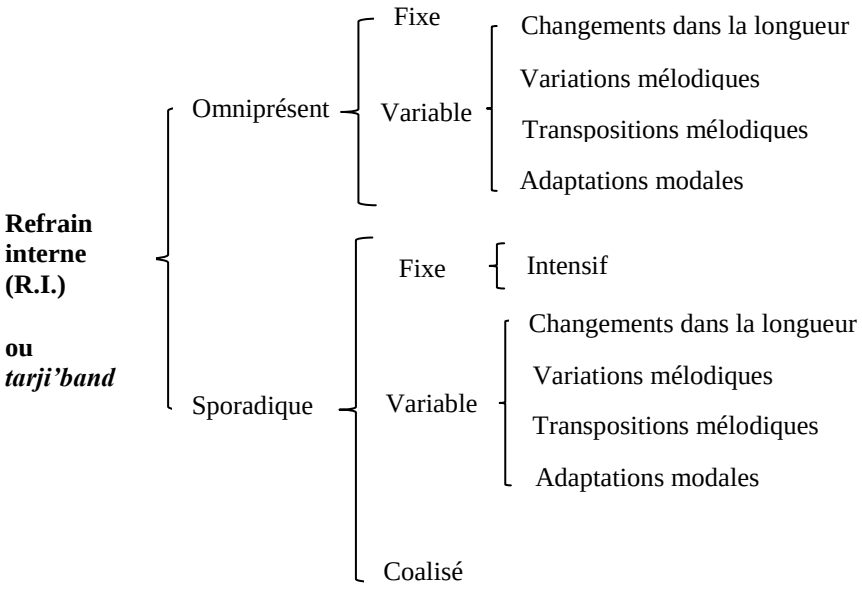


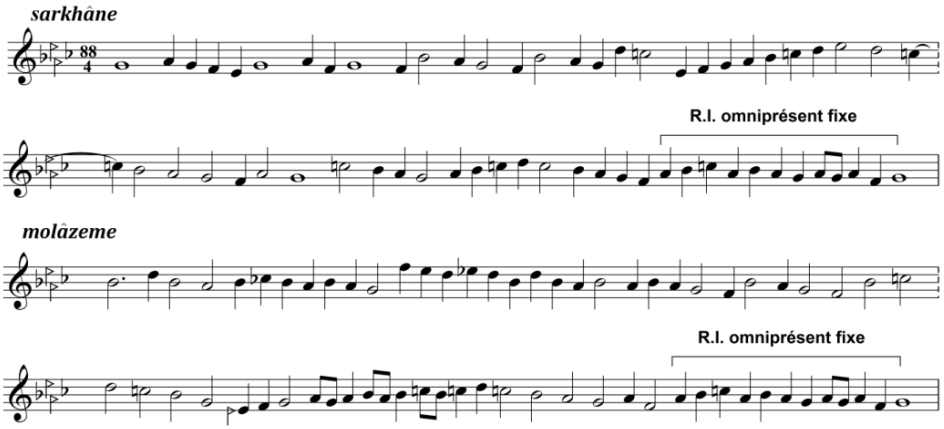
Tableau 1 : Typologie de refrain interne (R.I.) dans le répertoire *'ajami*

Voyons maintenant de plus près le fonctionnement de ces types de refrains internes (R.I.) ou *tarji'band*. Comme notre tableau l'indique, les R.I. composés dans le répertoire *'ajami* sont classifiables en deux types généraux : les « R.I. omniprésents » et les « R.I. sporadiques ».

Le « R.I. omniprésent » est un R.I. qui se répète sans exception à la fin de toutes les parties formelles d'un *pishrow*, y compris le *molâzeme*. Durant ces répétitions, un « R.I. omniprésent » peut rester strictement fixe et sans la moindre variation. Le *pishrow* Sabâ de Mohammad 'Ali 'Ajam (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 28[15]), par exemple, profite d'un « R.I. omniprésent fixe » dont voici la notation[16] des deux premières parties :

[15] C'est dans l'index du vol. I, page 216 que Cantemir a présenté le compositeur de cette pièce comme Mohammad 'Ali 'Ajam.

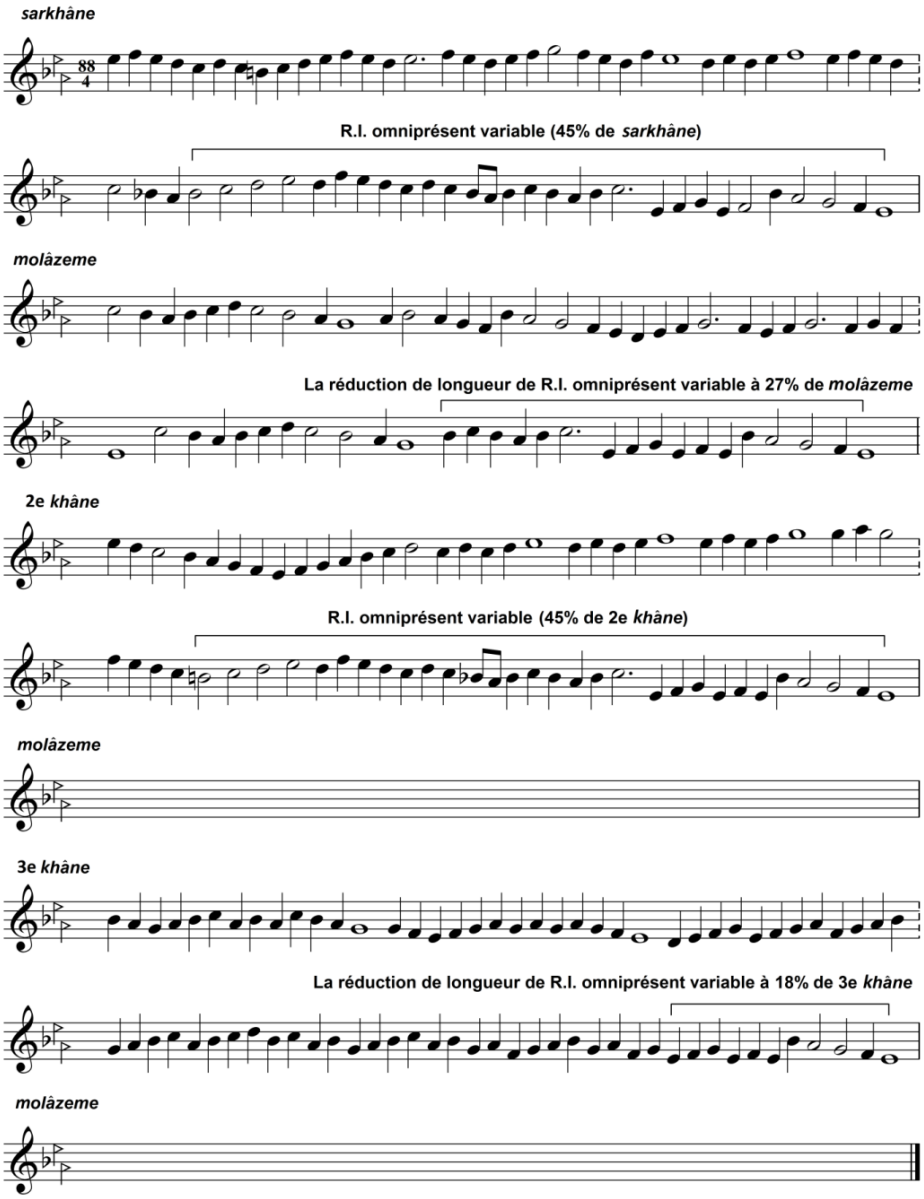
[16] Toutes les notations du répertoire *'ajami* dans cet article sont tirées du Mohafez, 2015. Dans cet ouvrage, le répertoire *'ajami* est réécrit en appliquant deux normes essentielles en vigueur en Iran : 1- la corde à vide de *tanbur* ottoman et *târ* persan, c'est-à-dire le degré Yegâh dans la théorie turco-ottomane, est considérée comme la note Do sur la première ligne supplémentaire au-dessous de la portée. 2- l'intervalle de seconde neutre ou *mujannab* tempéré (environ 144 cents) y est toujours signalé par le signe *koron* ( ).



Transcription musicale 1

Composer un « R.I. omniprésent fixe » au sein d'un *pishrow* est assez difficile : cette cadence doit être assez attirante pour pouvoir se répéter à la fin de chacune des parties de la forme sans devenir ennuyeuse, mais elle doit, en même temps, avoir aussi certaines qualités génériques pour pouvoir convenir « sans problème » aux différentes circonstances mélodiques. Ce, au niveau des différentes parties de la forme, y compris celles des *khâne*-s qui se modulent aux autres *maqâm*s. Dans ces derniers cas, un bon « R.I. omniprésent fixe » est celui qui fonctionne « aussi correctement » dans les *khâne*-s modulés et celui qui n'endommage pas l'achèvement de la modulation concernée par une présence non pertinente dans le *maqâm* principal de la composition.

Il est possible qu'un « R.I. omniprésent » subisse certaines variations ou modifications dans l'une ou plusieurs de ses répétitions à la fin des parties d'un *pishrow*. Selon notre terminologie, ce sont des « R.I. omniprésents variables ». Il s'agit alors d'un changement de longueur, d'une variation mélodique, d'une transposition, ou d'une adaptation modale. Un bon exemple dans ce domaine est le *pishrow* Zarb-Fath dans le *maqâm* Owj (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 18) où la longueur d'un « R.I. » couvrant 45 % du *sarkhâne* et du *miyân-khâne* se réduit une fois à la fin du *molâzeme* à 27 %, et une deuxième fois à la fin du 3^{e} *khâne* à 18 %. Voici la notation de cet exemple :



Transcription musicale 2

La probabilité d'une diminution de la longueur d'un « R.I. omniprésent » dans les *khâne*-s qui contiennent des modulations relativement éloignées du *maqâm* principal du *pishrow*, est plus élevée par rapport aux autres parties de la forme. La raison est évidente : l'élaboration d'une modulation assez éloignée et la structuration de son retour vers le *maqâm* principal a besoin d'un espace suffisant. Composer un tel processus dans

un *khâne* dont, par exemple, 50 % de la longueur est déjà occupée par un long « R.I. » dans le *maqâm* principal, est problématique. La réduction de la longueur d'un « R.I. » permet alors d'avoir plus d'espace pour la modulation sans que le *khâne* en question devienne privé de « R.I. ».

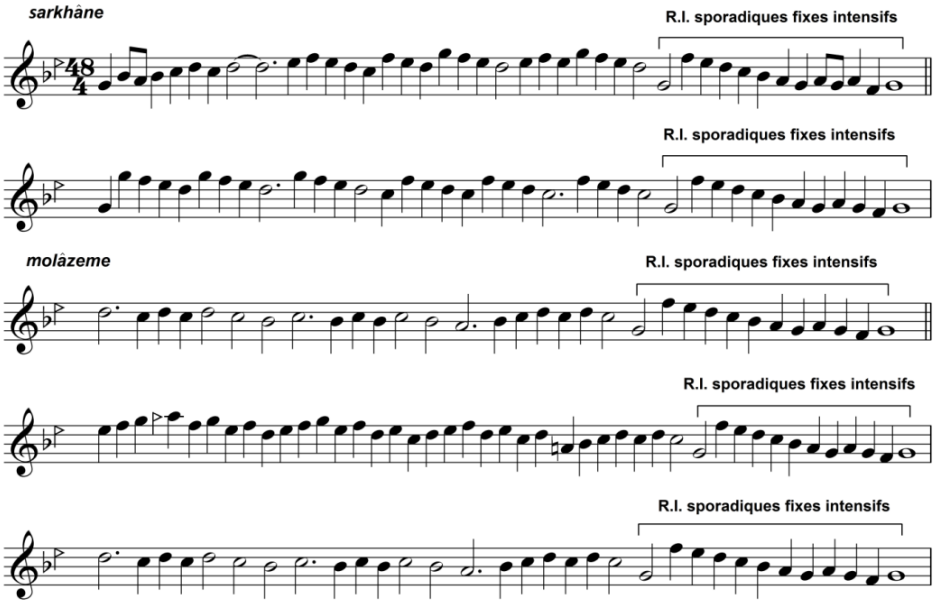
À la différence des « R.I. omniprésents », les « R.I. sporadiques » n'interviennent pas à la fin de toutes les parties de la forme d'un *pishrow*, mais à la fin d'au moins deux parties, comme *sarkhâne* et *molâzeme*, ou à la fin de trois parties, comme *sarkhâne*, *molâzeme* et 3e *khâne*. En tous cas, on peut dire qu'une partie formelle d'un *pishrow* ayant employé des « R.I. sporadiques » ne répète pas le cliché concerné à la fin de son phrasé. Les « R.I. sporadiques » aussi peuvent être « fixes » ou « variables ». Mais en plus de ces deux types, un autre type de « R.I. sporadiques » est identifiable dans le répertoire *'ajami* ; les « R.I. sporadiques coalisés ». Ici, il y a plus qu'un seul cliché de « R.I. » dans la structure du *pishrow*. Ainsi, au moins deux parties de la forme (pas forcément successives) utilisent un premier « R.I. », tandis qu'au moins deux autres parties de la forme emploie un deuxième « R.I. » différent. Par exemple, le *sarkhâne* et le *molâzeme* du *pishrow 'ajami* en Hesâr (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 308[17]) ont un « R.I. » en commun, tandis que le 2e et le 3e *khâne*-s de la même composition sont coalisés par l'utilisation d'un deuxième « R.I. » complétement distinct.

Parmi 26 *pishrow*-s *'ajami* qui emploient le concept de « R.I. » dans leur structure formelle, 11 *pishrow*-s ont des « R.I. omniprésents » et 15 *pishrow*-s profitent de « R.I. sporadiques ». Cela montre que ces deux types de « R.I. » étaient également en usage chez les compositeurs *'ajami*. Ce qu'on appelle *teslim* dans la tradition ottomane, peut vouloir désigner un « R.I. omniprésent fixe » ou un « R.I. sporadique fixe ». Quant aux types variables, il n'y pas de terminologie traditionnelle.

Un « R.I. sporadique fixe » intervient parfois d'une manière « intensive ». Dans ces cas, non seulement le cliché de « R.I. » est intégré à la fin de quelques parties formelles, mais il apparaît également à la fin de chaque cycle rythmique des séquences en question. Le *sarkhâne* et le *molâzeme* du *pishrow* en Busalik (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 306) sont un bon exemple pour l'usage d'un « R.I. sporadique fixe intensif[18] » :

[17] Cantemir a présenté ce *pishrow* comme *'ajami* dans l'index du vol. I, page 222.

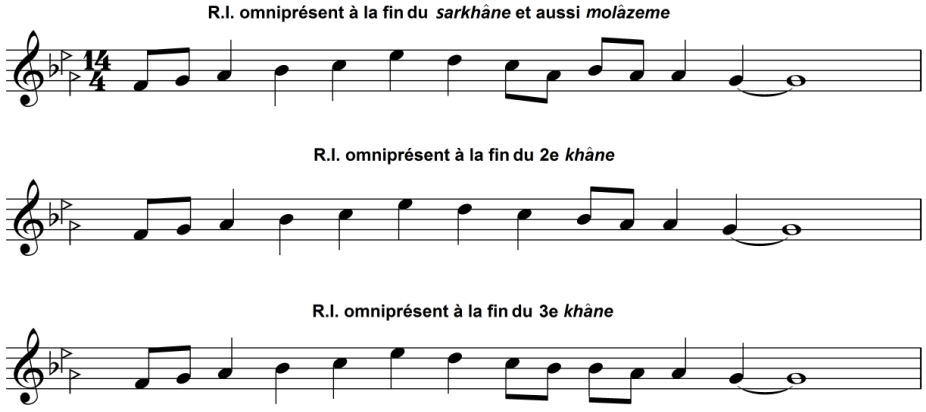
[18] Dans toutes nos notations, les barres de mesure doublées indiquent les endroits où Cantemir a écrit le terme ولد. La fonction de ce terme dans ses notations n'est pas très claire, mais il peut, dans beaucoup de cas, être interprété comme le signe de répétition de la mesure concernée.



Transcription musicale 3

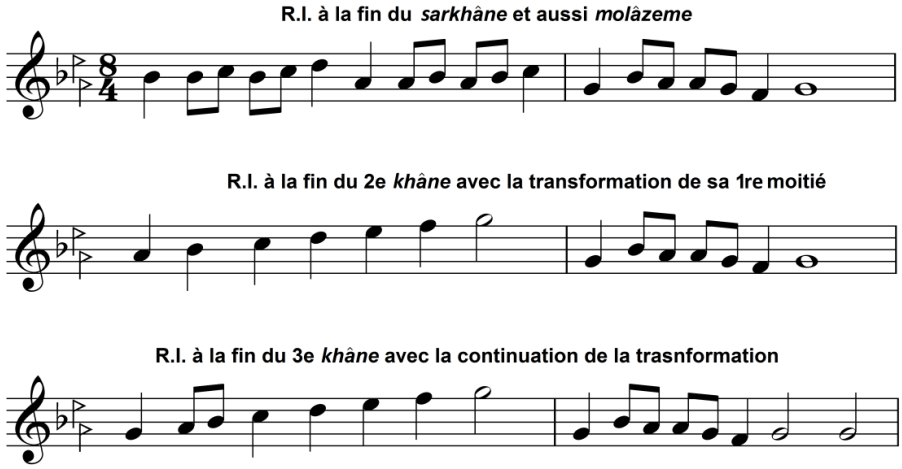
Les façons de composer les « R.I. variables », soit dans la catégorie « omniprésent » soit dans celle « sporadique », sont également notables. Donnons-en ici quelques exemples plus répandus.

Un « R.I. omniprésent variable » au sein d'un *pishrow 'ajami* peut être simplement le produit de certaines modestes variations mélodiques sur le cliché initial. C'est, par exemple, le cas du *pishrow* Dowr-e Kabir en Navâ (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 102) :



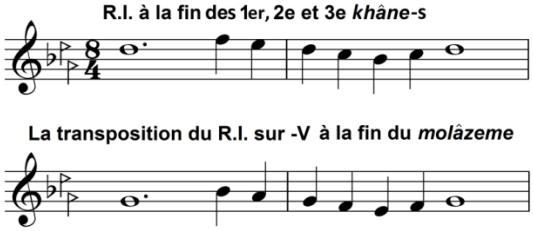
Transcription musicale 4

Mais parfois les variations sont plus profondes au point qu'un segment de « R.I. » se métamorphose progressivement au cours de la composition. Le cas du « R.I. omniprésent variable » du *pishrow* en Mohayyer de Changi Ja'far (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 659) en est un bon exemple :



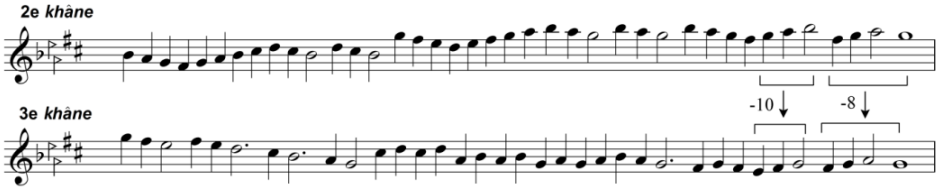
Transcription musicale 5

Parfois, les compositeurs *'ajami* font varier un « R.I. » de *pishrow* en transposant le cliché concerné sur d'autres degrés. Cette transposition peut être « régulière », en ce sens que le « R.I. » se transpose globalement d'après un intervalle fixe. Par exemple, tout le « R.I. » du *pishrow* Doyek de Hasan jân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 167), est transposé sur la quinte inférieure à la fin du *molâzeme*, ainsi :



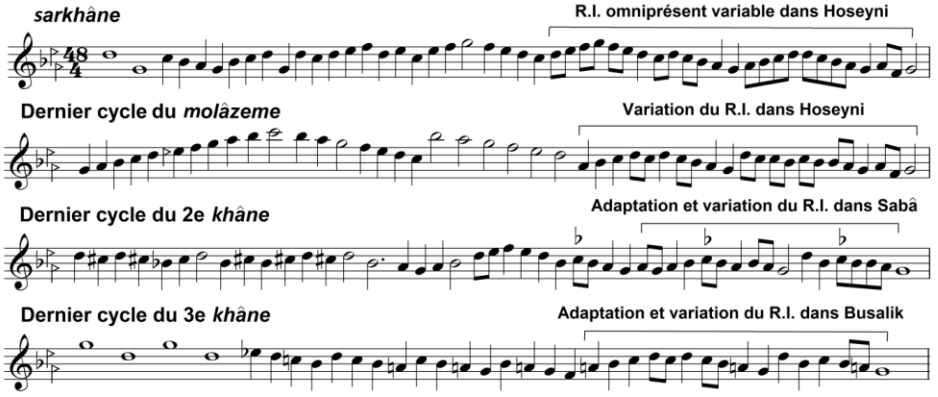
Transcription musicale 6

Mais on est aussi confronté aux transpositions « irrégulières » des « R.I. » où un premier groupe de motifs se transpose sur un premier intervalle et le deuxième groupe sur un deuxième intervalle. Le « R.I. sporadique » du *pishrow* Hesâr (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 308) subit une telle transposition à la fin du 3^{e} *khâne* :



Transcription musicale 7

Enfin, une façon plus sophistiquée de composer des « R.I. variables » est l'adaptation modale. Dans ce cas, le compositeur adapte la mélodie de « R.I. » de chaque partie formelle avec le *maqâm* dans lequel cette partie concernée opère une modulation. Ces adaptations peuvent être en même temps combinées avec certaines variations mélodiques. Un parfait exemple pour l'ensemble de ces processus est observable dans le *pishrow* de Shâh Qoli dans le *maqâm* Hoseyni (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 148). Dans cette composition, un « R.I. variable » de Hoseyni apparaît à la fin du *sarkhâne* et *molâzeme*. Mais comme le 2^{e} *khâne* fait d'abord une modulation en *maqâm* Hesâr puis Sabâ, le « R.I. » de ce *khâne* aussi s'adapte au *maqâm* Sabâ, utilisant peu de nouvelles variations mélodiques. Et, finalement, le « R.I. » du 3^{e} *khâne*, qui a opéré une modulation en *maqâm* Busalik, s'adapte à son tour à ce dernier *maqâm*, avec encore de nouvelles variations mélodiques :



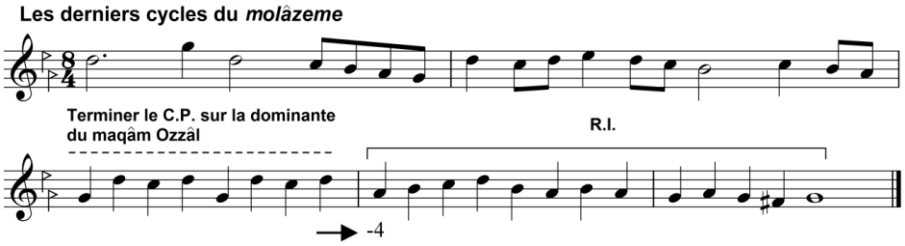
Transcription musicale 8

Pour terminer cette étude sur le concept de « R.I. » dans les *pishrow 'ajami*, soulignons qu'il est aussi possible de catégoriser l'esthétique de « liaison du contenu principal des parties formelles (C.P.) avec les clichés de R.I. ». En fait, nos analyses montrent que les compositeurs *'ajami* peuvent suivre trois stratégies distinctes pour structurer le moment de cette liaison.

1- Les compositeurs essaient d'établir la liaison de C.P. à R.I. de la manière « la plus douce possible ». Pour cela, ils composent la fin du C.P. dans le *maqâm* principal de la pièce. Ils préparent la fin de C.P. dans un état prêt à produire une cadence, puis, ils rapprochent la fin du C.P. jusqu'au degré où le R.I. va commencer. Ainsi, ces types de

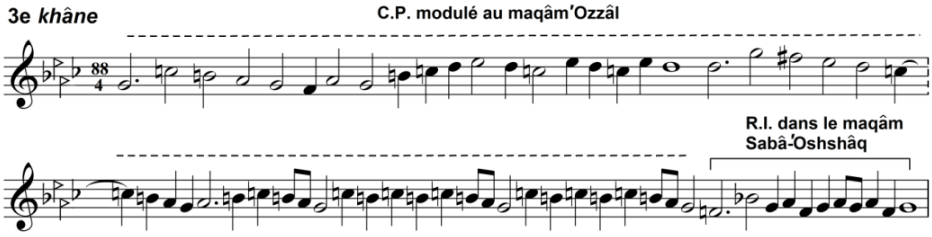
liaisons sont réalisés « imperceptiblement » et souvent, avec un simple mouvement descendant ou ascendant attaché. La liaison du C.P. au R.I. du 2e *khâne* du *pishrow* Owj (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 18) dont nous avons donné la transcription dans les pages précédentes en est un très bon exemple.

2- Les compositeurs n'insistent pas pour que la liaison de C.P. à R.I. soit « douce » et « imperceptible ». Par conséquent, ils n'effectuent pas le processus préparatif de la stratégie 1. Ici, le C.P. se termine toujours dans le *maqâm* principal, mais sur un degré différent du degré du commencement du R.I., et les compositeurs créent un saut mélodique au moment de la liaison. Cette stratégie est abondamment utilisée dans le répertoire *'ajami*. Les liaisons avec un saut de tierce – comme le 3e *khâne* du *pishrow* de Shâh Qoli (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 148) – sont toujours « douces », et permettent de « distinguer » seulement un peu le C.P. du R.I. concernés. Mais les liaisons avec des sauts de quarte et de quinte, ou rarement de sixième et de septième, sont considérablement plus « perceptibles ». Dans la plupart des cas, le C.P. se termine sur la dominante du *maqâm* principal produisant un état de suspense relatif, puis le R.I. résout le suspense avec sa cadence parfaite. La liaison du C.P. au R.I. du *molâzeme* du *pishrow* Bustân (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 62), avec un saut de quarte est un exemple très intéressant pour illustrer ces derniers cas :



Transcription musicale 9

3- Les compositeurs conçoivent la liaison du C.P. au R.I. volontairement de façon « franche » et « inattendue ». La procédure principale dans ce cas de figure est que les compositeurs gardent le C.P. modulé jusqu'à sa dernière note dans le *maqâm* secondaire contrasté par rapport au *maqâm* principal, puis ils font soudainement entrer le R.I. dans le *maqâm* principal pour couper l'atmosphère modale précédente. Un exemple notoire pour illustrer cette troisième stratégie est observable dans le 3e *khâne* du *pishrow* Zarb-Fath de Sanjar (Kantemiroğlu, 2001, vol. II, p. 26) :



Transcription musicale 10

Conclusion

Dans un contexte comme celui de la musique classique persane, dont la tradition de composition sur les formes et les rythmes pré-XIX^{e} siècle a été interrompue et dont le répertoire des compositions anciennes n'est aucunement transmis de nos jours, l'analyse exhaustive du répertoire attribué aux Persans dans les sources de notations de la tradition ottomane revêt une importance exceptionnelle. Dans cet article, nous avons montré que la forme de *pishrow 'ajami*-ottoman se place dans la continuité du *pishrow* timouride, mais avec, au moins, une évolution cruciale concernant le concept du refrain : le refrain principal des *pishrow*-s '*ajami* n'est plus comme celui des *pishrow*-s timourides, une courte mélodie dépendante et intégrée à la fin des *khâne*-s, mais il constitue en soi-même une partie formelle indépendante, centrale, et souvent la plus longue de la composition. Pourtant, le concept ancien de refrain du *pishrow* timouride, c'est-à-dire le *tarji'band*, est toujours présent dans la plupart des *pishrow*-s '*ajami*. Son esthétique est probablement proche de celle timouride, toutefois il n'est plus un élément formel indispensable, mais plutôt un outil de création sur le plan formel. La typologie des *tarji'band* dans le répertoire *'ajami* témoigne à quel point les compositeurs concernés profitaient de cet outil, consciemment et de différentes façons, pour enrichir leurs œuvres musicales.

Références bibliographiques

BANÂ'I, 'Ali Ibn Mohammad Me'mâr, 1989, *Resâle Dar Musiqi* [texte persan], Int. Dariouche Safvate & Taqi Binesh, Téhéran, Markaz-e Nashr-e Dâneshgâhi.

FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, VWB, Verl. Berlin, Für Wiss. Und Bildung.

KANTEMIROĞLU, 2001, *Kitab-i 'Ilmu'l Musiki ala Vechi'l-Hurufat, Musikiyi Harflerle Tesbit ve Icra Ilminin Kitabi* [texte turc], Hazrilayan, Yalçin Tura, Istanbul, Yapi Kredi Yayinlari.

MARÂGHI, Abdolqâder Ibn Gheybi, 1987, *Jâme' ol-Alhân* [texte persan], Edited by Taqi Binesh, Tehran, Mo'aseseh-ye Motâle'ât-e Farhangi.

MOHAFEZ, Arash, 2015, '*Ajamlar; Compositions Attributed to Iranian Musicians in 'Ali Ufki and Dimitrie Cantemir's Collections*, Comparative transcription & explanatory Notes by Arash Mohafez, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Arts.

MOHAFEZ, Arash, 2016, *Approche comparative des systèmes musicaux classiques persan et turc ; origines, devenirs et enjeux*, Thèse présentée sous la direction de Jean During en vue de l'obtention du Doctorat d'ethnomusicologie de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

NEUBAUER, Eckhard, 2005, "Tarannum and Terennum in Poetry and Music", Translated to Persian by Siavash Beizai, *Mahoor Music Quarterly*, No. 28: 27-38.

OWBAHI, 'Alishâh Ibn Hâji Bukah, M.S., *Moqaddamat ol-Usul* [texte persan], Manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Université d'Istanbul, iuk.fy.1097.

UFKI, 'Ali (Bobowski, Wojciech), 1976, *Mecmû'a-i Sâz ü Söz*, Hazirlayan, Prof. Dr. Şükrü Elçin, Istanbul, Kültür Bakanliği.

WRIGHT, Owen, 2000, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, vol. 2, Commentary, England, Ashgate Publishing Company, SOAS Musicology Series.

Discographie

MOHAFEZ, Arash, 2013, *Ajamlar; An Anthology of Pieces by Persian Composers and Their Contemporaries at the Ottoman Court from the 16th and 17th Centuries*, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Arts.

Identification d'un musicographe de Samarkand, auteur de l'*Urjūza fī-al-anġām* (Fin XVI^e - début XVII^e siècle)

Éditions française et arabe du manuscrit

Amer DIDI*

1. Identification de l'auteur

Parmi la quarantaine de personnages portant le surnom d'As-Samarqandī et listés dans *Al-A'lām* (Kaḥḥāla : 1957, vol. 4, p. 373), nul ne put être identifié avec l'auteur de l'épître intitulée *'Urjūza fī-al-anġām* et dont la copie unique est préservée au München, Bayerische Staatsbibliothek, sous la cote Ms.cod.arab. 591, f^os 104b-110a.

Shiloah (1979, p. 87-88) le nomme à tort « Mulā Djihād Al-Dīn Al-Dilusī Al-Samarkandī » et le place parmi les auteurs du XVII^e siècle en s'interrogeant sur cette date. Il fait deux autres erreurs : « Djihād Al-Dīn » au lieu de « Jihānkīr » (Jahāngīr), et le surnom d'Ad-Dilusī ne figure pas dans l'épître. Notre recherche de l'identité de cet auteur nous a permis de l'identifier. L'auteur de cette épître est Mawlā Muṭribī As-Samarqandī Al-'Aṣamm (le sourd), (1559-1630). Enfant prodige en musique, il a fait ses études à Boukhara. Il est l'auteur d'un *masnavi*[1] intitulé *Mahabbat-Nāma* et un *dīvān* intitulé *Najm-i Saqib*. Il a profité du patronage d'un certain Walī Muḥammad à qui il a dédié une anthologie des poètes. Après la mort de ce dernier, notre auteur a décidé de voyager, à l'instar de ses compatriotes cherchant renom et fortune, en Inde moghole. Il a dû passer deux ans à retravailler son anthologie afin de la présenter à l'empereur Jahāngīr. Loin d'être un simple courtisan, As-Samarqandī était un excellent informateur pour l'empereur[2] (Foltz, 1996, p. 368 et 371). Il est clair que le surnom Mawlā *Jihāngīr*

* Maître Assistant en musique et musicologie, Université Américaine de Sharjah (American University of Sharjah - AUS).

[1] *Masnavi* désigne un style poétique lyrique et spirituel.

[2] Pour une biographie plus détaillée, voir Foltz, 1998, p. 1-9.

dérive du service présenté par As-Samarqandī auprès de l'empereur Jahāngīr. Samarqandī a laissé des *Mémoires* suite à ses conversations avec l'empereur Jahāngīr, auteur de *Tuzuk-i Jahāngīr* ou *Mémoires de Jahāngīr*, une autobiographie en persan qu'il a écrite à l'instar de son grand-père Bābur (1487-1530), conquérant de l'Inde et fondateur de la dynastie moghole, et intitulée *Bābur-Nāma*. Cette autobiographie comporte entre autres ses réflexions sur les arts, la musique y comprise. De son côté, As-Samarqandī a laissé une série de conversations avec Jahāngīr intitulées : *Ḵāṭirāt Muṭribī Samarqandi*[3] ou *Conversations avec l'empereur Jahāngīr Muṭribī Al-'Aṣamm As-Samarqandi* telles qu'elles sont traduites et publiées par Richard Foltz (1998). C'est au cours de la 15e rencontre qu'on trouve des discussions portant sur la musique et son origine. Malheureusement, à part la citation de quelques formes, modes et rythmes, les informations véhiculées au cours de cette conversation ne sont que des légendes maintes fois rencontrées tout au long de la littérature de la musique arabe-persane-ottomane de cette époque, surtout en ce qui concerne l'origine de la musique (Foltz, 1998, p. 62-65).

2. Présentation du manuscrit

La seule copie du manuscrit est préservée au *München, Bayerische Staatsbibliothek*, sous la cote Ms.cod.arab. 591, f^os^ 104(b)-110(a)[4]. Le texte s'ouvre avec une brève introduction par le copiste qui exalte As-Samarqandī considéré comme « le premier à classer les modes ». Hormis le système modal, aucun autre sujet n'est traité dans ce manuscrit. Ce système est basé sur les quatre *'uṣūl* ou plutôt « les *'uṣūl des 'uṣūl* » dont dérivent les huit autres *'uṣūl.* Puis viennent normalement les six *awāzāt* et les vingt-quatre *šu'ab* desquels dérivent quarante-deux, et non quarante-huit, comme on pouvait s'y attendre, *maqāmāt* ou *šu'ab des šu'ab*.

As-Samarqandī est probablement le seul auteur des praticiens à dériver les quatre *buḥūr* nommés par lui *šu'ab* (*Dūkāh*, *Sīkāh*, *Jahārkāh* et *Banjkāh*) à partir des quatre *'uṣūl* :

[3] Publié en langue originale (persan) par 'Abd-Al-Ġanī Mirzoev en 1977 à Karachi.

[4] Elle est précédée par un texte attribué à Ṣafiy Ad-Dīn Al-Ḥillī dont la fin comporte un magnifique tableau associant les modes aux signes du Zodiaque.

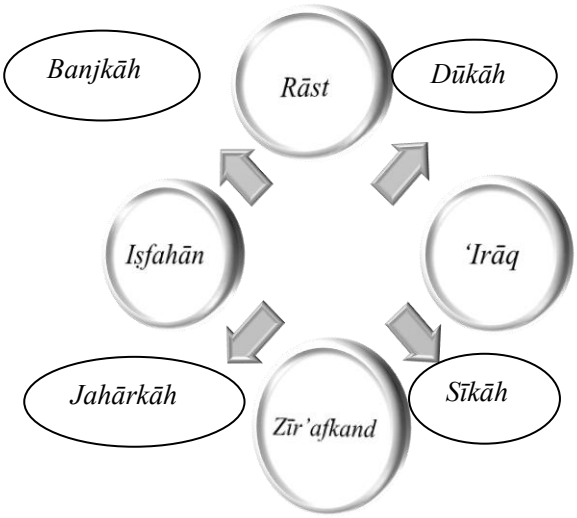


Figure 1 : dérivation des *šu'ab* selon As-Samarqandī

As-Samarqandī divise les douze modes principaux en modes stables (les quatre *'uṣūl*) et modes instables (les huit *furū'*) corrélés aux signes du Zodiaque et aux éléments :

Maqām	Signe	Élément
Rāst	**Bélier** ♈	Feu
'Irāq	**Taureau** ♉	Terre
Zīr'afkand	**Gémeaux** ♊	Air
Iṣfahān	**Cancer** ♋	Eau
Zinkūlāh	**Lion** ♌	Terre
Buzurk	**Vierge** ♍	Feu
Rahāwī	**Balance** ♎	Air
Ḥusaynī	**Scorpion** ♏	Eau
Ḥijāz	**Sagittaire** ♐	Feu
Abū Salīk	**Capricorne** ♑	Terre
Nawā	**Verseau** ♒	Air
'Uššāq	**Poisson** ♓	Eau

Tabl. 1 : correspondance modes stables et instables aux signes du Zodiaque selon As-Samarqandī

3. Édition française commentée

[v° 104]

Louange à Dieu, Seigneur de l'univers et de son royaume. Et après, le cheikh et imam complet et vertueux Mawlā Jihāngīr/Jahāngīr Samarqandī que son âme soit sanctifiée et sa tombe illuminée. À propos des dires du cheikh et imam complet et vertueux, maître et grand des savants et des médecins Mawlā Jihāngīr/ Jahāngīr Samarqandī qui est le premier à classer les modes. Le cheikh et imam complet et vertueux a expliqué ceci en disant :

« Que les quatre *'uṣūl* soient bien connus ; ils sont les *'uṣūl des 'uṣūl* complétés par huit autres. Ce sont les douze *'uṣūl*. Les six *awāzāt* sont les *awāzāt* de ceux-ci. Quant aux vingt-quatre *šu'ab*, elles dérivent des *'uṣūl* et des *awāzāt*. Puis les quarante-deux *maqāmāt*, ce sont les *šu'ab* des *šu'ab* ».

Il continue « Yekkāh est le *'aṣl* des *'uṣūl* car il est le père de Rāst et Rāst est le père de tous les *maqāmāt* et *šu'ab*.

Rāst est le premier, son caractère est celui du feu, il convient au Bélier.

'Irāq, son caractère est celui de la terre, il convient au Taureau.

Zīr'afkand, son caractère est celui de l'air, il convient au Gémeaux. [r° 105]

Iṣfahān, son caractère est celui de l'eau, il convient au Cancer.

Voici les quatre *'uṣūl* suivis par les huit [modes] qui les complètent.

Zinkūlāh, son caractère est celui du feu, il convient au Lion.

Buzurk, son caractère est celui de la terre, il convient au Sunbula.

Rahāwī, son caractère est celui de l'air, il convient à la Balance.

Ḥusaynī, son caractère est celui de l'eau, il convient au Scorpion.

Ḥijāz, son caractère est celui du feu, il convient au Sagittaire.

Abū Salīk, son caractère est celui de la terre, il convient au Capricorne.

Nawā, son caractère est celui de l'air, il convient au Verseau.

'Uššāq, son caractère est celui de l'eau, il convient au Poissons.

Les six *awāzāt* sont : *Kardāniyā*, *Šāhnāz*, *Salmak*, *Māyā*, *Kawašt* et *Nawrūz* ou *Raml*. [v° 105]

Les vingt-quatre *šu'ab* sont : Dūkāh, Sīkāh, Jahārkāh, Banjkāh, Mubarqa', Rakbī, Māhūr, Humāyūn, Ḥijāz Turkī, 'Ušayrān, Zāwilī, Kardāniyā Al-Aṣl, Nihuft, Muḥayyir, Ḥuzn, Ḥiṣār, Nawrūz Al-Bayātī, Nawrūz Ḵārā, Bastāh-Negār, Nišāwrk, Ṣabā, 'Awj, Rawiy Al-'Irāq, Dūkāh Ar-Rāst, nommé par les perses : Negār-Nīk. Le reste se nomme *šu'ab des šu'ab*, qui sont au nombre de quarante-deux, on l'estime. Ce sont : Sīkāh du Rāst, 'Uzzāl, Ṣa'īd, Mā Warā' [r° 106]
An-Nahr, Raml Tūtī, Ṣahnabī, 'Akbarī, Mazmūm, Marġak, Zarkašī, Nūrūz 'Arabān, Sīkāh Al-Ḥijāz, Saskarī, Sanā, Dūkāh Ar-Rakbī, 'Irāq Al-'Ajam, Basta, Jahārkāh Al-'Ajam, Dūkāh Al-Ḥijāz, Ba'īd, Nayrīz,'Anā, Ṣafā, Qaṣīd, Zunbarak, Zamzama, Negārī, Zāwilī Al-'Ajam, Dūkāh Ar-Raml, Sunbula et Nayrīz Kabīr. [v. 106]

Le *maqām* Rāst est le père de tous les *'uṣūl*, *awāzāt*, *šu'ab* et *šu'ab des šu'ab*. Il diffère du Yekkāh car celui-ci est le père de Rāst. Quant au *maqām* du Dūkāh, c'est la mère de tous les *'uṣūl*, *awāzāt*, *šu'ab* et *šu'ab des šu'ab*. Il diffère de Rāst, son père.

Les *'uṣūl* sont les quatre premiers modes stables, les huit sont des *'uṣūl* instables. Leurs *šu'ab* et *awāzāt* leur servent de *'uṣūl*.

Les quatre *'uṣūl* sont : Rāst, 'Irāq, Zīr'afkand et Iṣfahān. Puis on a dérivé une *šu'ba* de chaque paire. Voici les *šu'ab* qui dérivent des *'uṣūl* stables :

Entre Rāst et 'Irāq il y a Dūkāh. Entre 'Irāq et Zīr'afkand il y a Sīkāh. Entre Zīr'afkand et Iṣfahān il y a Jahārkāh. Entre Iṣfahān et Rāst il y a Banjkāh ; ce sont là les dires du cheikh et imam complet et vertueux le maître [...] que son âme soit sanctifiée et sa tombe illuminée.

Ṣahnabī commence par *raml* et termine en *rāst*. [r° 107]

Šāhnāz commence par *buzurk* et termine par *sīkāh*. Une variante pour ce mode : il commence par *rahāwī*, se meut par *zīr'afkand* et descend en mouvant trois fois puis il termine à la quatrième fois au *sīkāh*.

Nišāwrk commence par *ḥusaynī* et termine par *rāst*.

Ṣabā commence par *rahāwī*, se meut par *raml* et termine au *sīkāh*.

Mubarqa' commence par *jahārkāh*, se voile (*sic*.)[5] par *raml* et termine par *sīkāh*.

Banjkāh commence par *iṣfahān* et termine au *rāst*. [v° 107]

'Awj commence par *sīkāh* en s'élevant et termine par *sīkāh* en descendant aux foyers du *rāst*.

Salmak commence par *jahārkāh* en s'élevant et termine par *jahārkāh* ; il admet une descente au *dūkāh*.

'Akbarī commence par *ḥijāz* et fait sortir le *dūkāh* et termine par *ḥijāz*.

Ba'īd commence par *jahārkāh* et termine par *dūkāh*.

Nawrūz *'Arabān* commence par *marġak* et termine par *nawā*.

Nawrūz 'Arabān commence par *raml* et termine par *jahārkāh* ; c'est le 'Arabān Ṣaḥīḥ.

Ḥijāz Turkī commence par *ḥijāz* et termine par *nawā*.

Buzurk commence par *zīr'afkand* et termine par *sīkāh*. Une variante : il commence par *iṣfahān* et termine par *dūkāh*.

Zinkūlāh commence par *ḥijāz* et termine par *jahārkāh*. [r° 108]

Kardāniyā commence par *'ušš̄aq* et termine par *rāst* en s'élevant au *nawā*.

Kujuk commence par *rakbī*, fait mouvoir *ḥiṣār* et termine par *dūkāh*.

Basta-Negār commence par *iṣfahān* et termine par *sīkāh*.

Sīkāh du Ḥijāz commence par *sīkāh* et termine par *ḥijāz*.

[5] *Mubarqa'* veut dire voilé.

‘Irāq Al-‘Ajam commence par *kardāniyā* et termine par *rahāwī*.

Bastah commence par *iṣfahān* et termine par *jahārkāh*. [v° 108]

‘Ušayrān commence par *ḥusaynī* et termine par *rahāwī*.

Ḥiṣār commence par *sīkāh* et termine par *zīr’afkand*.

Nihuft commence par *ḥusaynī* et termine *ḥijāz*.

Zāwilī commence par *muḥayyir* et fait mouvoir *dūkāh* et termine par *ḥijāz*.

Kawašt commence par *sīkāh* en s’élevant et termine par *sīkāh* en descendant.

Qaṣīd commence par *nawā* et termine par *māyā*.

Zarkašī commence par *zīr’afkand*, fait mouvoir *sīkāh* et termine par *dūkāh*.

Negārī commence par *nawā* et termine par *rahāwī*. [r° 109]

Humāyūn commence par *ḥusaynī* et termine par *rahāwī*.

Ḥuzn commence par *dūkāh* et termine par *rāst*.

Zamzam commence par *raml* et termine par *Rahāwī*.

‘Irāq, sa tête est *dūkāh* et sa queue *sīkāh*, sous le *yek*.

Zāwilī Al-‘Ajam commence par *dūkāh* et termine par *sīkāh*.

Mā Warā’ An-Nahr, commence par *rakbī* et termine par *jahārkāh*.

Marġak commence par *māhūr* et termine par *ṣabā*. Variante pour ce mode : il commence par *‘Irāq* et termine par *rāst*. *Marġak* commence par *māyā* et termine par *rāst* ; c’est le *Marġak Ṣaḥīḥ*. [v° 109]

Māwarā’ An-Nahr est l’inverse de ’Awj : comme *’Awj* consiste en deux *sīkāh* séparés par un *rāst*, *Māwarā’ An-Nahr* consiste en deux *kardāniyā* séparés par un *sīkāh*. C’est ce qui est correct selon [?]*Māwarā’ An-Nahr* admet une deuxième initiale qui est *sīkāh* entre deux *rāst*. C’est là une deuxième version.

Zarkašī commence par *ḥusaynī*, fait mouvoir *ḥiṣār* et termine par *Rahāwī*.

Sunbula commence par *‘uššāq* et termine par *muḥayyir*. [r° 110]

Nayrūz commence par *kardāniyā* et termine par *ḥijāz*. C’est le Nayrūz Kabīr.

Negār-Nīk commence par *jahārkāh* et termine par *rāst*, selon les dires d’Ibn At-Ṭouwāqī. Nayrīz commence par *ḥijāz* et termine par *rāst*.

Nayrūz ‘Arabān commence par *raml* et termine par *zinkūlāh*.

Nayrūz kabīr commence par *kardāniyā* et termine par *ḥijāz*. C’est le Nayrūz Kabīr.

4. Édition arabe corrigée et vérifiée

الحمدُ لله ربّ عَالمٍ بما في مَلَكوته وأمّا بعد فَإنَّهُ قَالَ الشَّيخُ الإمامُ[٦] العالمُ الكاملُ الفاضلُ الريّس مولا جِهان [ظ. ١٠٤]
كير سَمَرْقَنْدي قَدَّسَ الله روحَهُ ونَوّرَ ضَريحَهُ فيما انْتَقَلَ عَن الشَّيخ الإمامِ[٧] العالمِ الفاضلِ الرَيّسِ شَيخ الحكماء
والأطباء مولا جِهان كير سَمَرْقَنْدي وهُوَ أَوَّلُ مَنْ صَنَّفَ الأَنْغامَ ثُمَّ أَنَّ الشَّيخَ[٨] العالمَ الكاملَ الفاضلَ العلاّمَةَ
أَوْضَحَ ذَلكَ مُبيِّناً وَقالَ أمَّا بَعْدُ لتُعْلَم الأُصولُ الأَرْبَعَة[٩] وَهيَ أُصولُ الأُصول ثُمَّ الثَّمانية تَكْمِلَتُها[١٠] وذَلكَ الإثنا
عَشَرَ أصلٌ والستُّ أوازات فهي أوازات الإثنا عشر أصلٌ ثُمَّ الأربعةُ وعشرون شعبة فَهي شُعَبُ الأصول
والأوازات ثُمَّ الإثنين وأربعين مقام وذَلكَ شُعَبُ الشَّعَب. قَالَ وأمَّا بَعْدُ، فَإنَّ اليَكاه هو أَصْلُ الأُصول لأَنَّهُ[١١] أبو
الراست والراست أبو سائر المَقاماتِ والشُّعَبِ[١٢].

أَوَّلُها الراستُ	ثمَّ العراقُ
فالراستُ طَبْعُهُ ناري	فالعراقُ طَبْعُهُ تُرابي
فإنه يوافقُ لصاحبِ الحَمَل	فإنه يُوافقُ لصاحبِ الثَّور**
ثُمّ الزيرافكند	ثمَّ الأصفَهان
فالزيرافكند طَبْعُهُ هَوائي	فالأصفَهان طَبْعُهُ مائي[١٣]
فإنه يُوافقُ لصاحبِ الجوزاء	فإنه يوافقُ لصاحبِ السرطان
وذَلكَ الأَربعةَ أصول	ثم الثمانية تكملَتها[١٤] وكمالها
وهو الزنكولا	ثم البزرك
فالزنكولا طَبْعُهُ ناري	فالبزرك طَبْعُهُ ترابي
فإنه يوافقُ لصاحبِ الأسد	فإنه يوافقُ لصاحبِ السنبلة
ثم الرهاوي	ثم الحُسَيني
فالراهوي وطَبْعُهُ هوائي	فالحُسَيني طَبْعُهُ مائي
فإنه يوافقُ لصاحبِ الميزان	فإنه يوافقُ لصاحبِ العقرب
ثم الحجاز	ثم أبوسليك
فالحجاز طَبْعُهُ ناري	فأبوسليك طَبْعُهُ ترابي
فإنه يوافقُ لصاحبِ القوس	فإنه يوافقُ لصاحبِ الجدي
ثم النوى	ثم العُشّاق
فالنوى طَبْعُهُ هوائي	فالعُشّاق طَبْعُهُ مائي
فإنه يوافقُ لصاحبِ الدالي	فإنه يوافقُ لصاحبِ الحوت [و. ١٠٥]

ثم الستَ أَوازات* وهي[١٥] كَردانية، شاهناز، سَلْمَك، مايا، كَوَشْت، نَوروز وهو الرَمْل ثُمّ الأربعة
وعشرين شُعبة، وهي دوكاه، سيكاه، جهاركاه، بنجكاه، مُبَرْقَع، رَكْبي، ماهور، هُمايون، حِجاز تُركي، عُشَيْران، [ظ. ١٠٥]

---

[٦] في الأصل: "للامام".
[٧] في الأصل: "للامام".
[٨] كلمة غير واضحة.
[٩] في الأصل: "الأربعة أصول".
[١٠] في الأصل: "تكمتها".
[١١] في الأصل: "لأنهوا".
[١٢] هناك عدّة جمل مكتوبة عامودياً في [ظ. ١٠٤] و[و. ١٠٥] : "يكاه هفتكاه وشتكاه ششتكاه" و"ثم أن قال بعضهم بِ رج الحمل والأسد والقوس نارية والثور والسنبلة والجدي أرضية وجوزاء وميزان والدالي هوائية وسرطان وعقرب وبرج الحوت مائية".
[١٣] في الهامش: "وأما النغم فطوله من رأسه الى ذيله وعرضه من ذيله الى رأسه وذلك الطول والعرض".
[١٤] في الأصل: "تكمتها".

زاولي، كَردانية الأَصْل، نِهُفْت، مَحَيِّر، حُزن، حصار، نَوروز البياتي، نَوروز بُخارا، بَستَنيكار، نَشاوك، صَبا، أَوْج، رَويّ عراق، دوكاة الراست وهو يُسَمَّى عند أبناء العَجَمْ النكارنيك، وغَيْرُ ذَلِكَ فَهيَ شُعَب الشُّعَب وهي اثنتين وأربعين مُقَدَّرَةٌ** وَهي سيكاة الراست، عُزّل، صَعيد، مَا وراء النّهر، رَمل توتي، صهنبي، عَكبري، مَزموم، [و. ١٠٦] مَرْغَك، زَرْكَشي، نَوروز عَرَبان، سيكاة الحجاز، سَسْكَري، سنا، دوكاة الرَّكْبي، عراق العَجَم، بَستا، كُجُك، جَهاركاة العَجَمْ، دوكاة الحجاز، بَعيد، نَيرز، عنا، صفا، قَصيد، زنبرك، زَمزَمَة، نكاري، زاولي العَجَم، دوكاة الرَمْل، سُنْبُلَة، نَيرز كَبير*. وأَمَّا بَعْدُ فَإِنَّ مَقامَ الراست فَإِنَّهُ الأَبُ الذي لِسائرِ الأُصول والأَوازات والشُّعَبِ وشُعَبِ الشُّعَبِ، غَيرِ اليكاه فَإِنَّ اليَكاه أبو الراست. وأَمَّا مَقامُ الدوكاه فإنها الأُمَّ التي[١٦] لسائرِ الأُصول والأوازات [ظ. ١٠٦] والشُّعَبِ وشُعَبِ الشُّعَبِ غيرِ الراست فَإِنَّهُ أبو الدوكاه. وأَمَّا بَعْدُ فَالأُصولُ هِيَ الأربعة[١٧] الثوابت كما تَقَدَّمَ والثّمانيةُ أُصول غَيْرُ ثَوابت وشُعَبُها أُصولُها وأوازاتُها أُصولُها. وأَمَّا بَعْدُ فَالأَرْبَعَةُ أُصول: الراست والعراق والزيرافكند والأَصفَهان فَإِنَّهُ كَثُرَ بين كل أصلٍ وأصلٍ شُعْبَةٌ وذَلِكَ الشعب الذي للأصول الثوابت. فمن بين الراست والعر اق الدوكاه ومن بين العراق والزيرافكند السيكاه، ومن بين الزيرافكند والأَصفَهان الجَهاركاه، ومن بين الأَصفَهان والراست البَنجكاه، وذَلِكَ ما أبداه وقدّره الشيخ الإمام[١٨] العالم الكامل الفاضل الريّس[١٩] قدس الله روحه ونوّر ضريحه**. وأما مقام الصهنبي فَإِنَّهُ يَأخُذُ رمل ويَحُطُّ راست فإنه الصهنبي. وأما مقام [و. ١٠٧] الشاهناز فَإِنَّهُ يَأخُذُ بزرك ويَحُطُّ سيكاه فإنه الشاهناز. وأما مقام الشاهناز فله مأخذاً آخر غير ذَلِكَ الذي تقدّم فَإِنَّهُ يَأخُذُ رهاوي[٢٠] ويحرّك بالزيرافكند ويهبط بالتحريك ثلاثَ مَرّات فَالرابِعُ يَحُطُّ على السيكاه فَإِنَّهُ الشاهناز. وأمّا مَقامُ النشاورك فَإِنَّهُ يَأخُذُ حُسَيْني ويَحُطُّ راست فَإِنَّهُ النشاورك. وأمّا مَقامُ الصبا فَإِنَّهُ يَأخُذُ رهاوي[٢١] ويحرك بالرمل ويَحُطُّ سيكاه فإنه الصبا. وأمّا مَقامُ المبرقع فَإِنَّهُ يَأخُذُ جهاركاه ويبرقعه بالرمل [ظ. ١٠٧] (ويَحُطُّ سيكاه) فإنه المبرقع. وأمّا مَقامُ البَنجكاه فَإِنَّهُ يَأخُذُ أصفهان ويَحُطُّ راست فَإِنَّهُ البَنجكاه*. وأمّا مَقامُ الأوج فَإِنَّهُ يَأخُذُ سيكاه ولها ارتفاع ويَحُطُّ سيكاه بِهُبوط الى بُيوت الراست فَإِنَّهُ الأوج. وأمّا مَقامُ السّلْمَك فَ إِنَّهُ يَأخُذُ جَهاركاه ولَها ارتفاع ويَحُطُّ جَهاركاه ولَهُ هُبوطٌ الى الدوكاه فَإِنَّهُ السَّلْمَك. وأمّا مَقامُ العَكْبَري فَإِنَّهُ يَأخُذُ حجاز ويَخْرُجُ مِنْهُ الدوكاه ويَحُطُّ حجاز فَإِنَّهُ العكبري. وأمّا مَقامُ البعيد فَإِنَّهُ يَأخُذُ جهاركاه ويَحُطُّ دوكاه فَإِنَّهُ البعيد. وأمّا مَقامُ نوروز عربان فَإِنَّهُ يَأخُذُ مرغك ويَحُطُّ نوى فَإِنَّهُ نوروز عربان. وأمّا مَقامُ نوروز عربان فَإِنَّهُ يَأخُذُ رمل ويَحُطُّ جهاركاه فَإِنَّهُ عربان صحيح. وأمّا مَقامُ الحجاز التركي فَإِنَّهُ يَأخُذُ حجاز ويَحُطُّ نوى فَإِنَّهُ الحجاز التركي. وأمّا مَقامُ البزرك فَإِنَّهُ يَأخُذُ زيرافكند ويَحُطُّ سيكاه فَإِنَّهُ البزرك. وأمّا مَقامُ البزرك له [و. ١٠٨] مَأخَذٌ غَيْرُ ذَلِكَ فَإِنَّهُ يَأخُذُ** اصفهان ويَحُطُّ دوكاه فَإِنَّهُ البزرك[٢٢]. وأمّا مَقامُ الزنكولا فَإِنَّهُ يَأخُذُ حجاز ويَحُطُّ جهاركاه فَإِنَّهُ الزنكولا. وأمّا مَقامُ الكردانيا فَإِنَّهُ يَأخُذُ عُشّاق ويَحُطُّ راست، يرتفع للنوى فَإِنَّهُ الكَردانيا. وأمّا مَقامُ الكجك فَإِنَّهُ يَأخُذُ ركبي ويحرّك حصار ويَحُطُّ دوكاه فَإِنَّهُ الكجك. وأمّا مَقامُ البستنكار فَإِنَّهُ يَأخُذُ أصفهان ويَحُطُّ سيكاه فَإِنَّهُ البستنكار. وأمّا مَقامُ سيكاه الحجاز فَإِنَّهُ يَأخُذُ سيكاه ويَحُطُّ حجاز فَإِنَّهُ سيكاه

---

[١٥] في الأصل: "وهو".
[١٦] في الأصل: "الذي".
[١٧] في الأصل: "الأربع".
[١٨] في الأصل: "للامام".
[١٩] كلمة غير واضحة.
[٢٠] في الأصل: "راهوي".
[٢١] في الأصل: "راهوي".
[٢٢] في الهامش جملة مبهمة: " وأمّا مقام الزيلك فإنه مقام خار عنه الدايرة لابن الجبان بأخذ حسيني ويحط حجاز."

الحجاز. وأمّا مَقامُ عراق العجم فَإنَّهُ يَأخُذُ كردانيا ويَحُطُّ رهاوي[٢٣] فَإنَّهُ عراق العجم. وأمّا مَقامُ البستا فَإنَّهُ [ظ. ١٠٨]
يَأخُذُ أصفهان ويَحُطُّ جهاركاه، فَإنَّهُ البستا*. وأمّا مَقامُ عشيران فَإنَّهُ يَأخُذُ حسيني ويَحُطُّ رهاوي[٢٤] ، فَإنَّهُ
عشيران. وأمّا مَقامُ الحصار فَإنَّهُ يَأخُذُ سيكاه ويَحُطُّ زيرافكند فَإنَّهُ الحصار. وأمّا مَقامُ النهفت فَإنَّهُ يَأخُذُ
حسيني ويَحُطُّ حجاز فَإنَّهُ النِّهُفْت. وأمّا مَقامُ الزاولي فَإنَّهُ يَأخُذُ مُحَيِّر ويُحَرِّك دوكاه ويَحُطُّ حجاز فَإنَّهُ
الزاولي. وأمّا مَقامُ الكَوَشْت فَإنَّهُ يَأخُذُ سيكاه بارتفاع ويَحُطُّ سيكاه بهبوط فَإنَّهُ الكَوَشْت. وأمّا مَقامُ القصيد
فَإنَّهُ يَأخُذُ نوى ويَحُطُّ مایاه فَإنَّهُ القصيد. وأمّا مَقامُ الزركشي فَإنَّهُ يَأخُذُ زيرافكند ويحرّك سيكاه ويَحُطُّ
دوكاه فَإنَّهُ الزركشي. وأمّا مَقامُ النكاري فَإنَّهُ يَأخُذُ نوى** ويَحُطُّ رهاوي[٢٥] فَإنَّهُ النكاري بعينه بلا خلاف. وأمّا [و. ١٠٩]
مَقامُ همايون فَإنَّهُ يَأخُذُ حسيني ويَحُطُّ رهاوي[٢٦] فَإنَّهُ همايون. وأمّا مَقامُ الحزن فَإنَّهُ يَأخُذُ دوكاه ويَحُطُّ
راست فَإنَّهُ الحزن. وأمّا مَقامُ الزمزم فَإنَّهُ يَأخُذُ رمل ويَحُطُّ رهاوي[٢٧] فَإنَّهُ الزمزم. وأمّا مَقامُ العراق فإنّ رأسه
دوكاه وذيله سيكاه تحت[٢٨]يك. وأمّ ا مَقامُ زاولي العجم فَإنَّهُ يَأخُذُ دوكاه ويَحُطُّ سيكاه فَإنَّهُ زاولي العجم.
وأمّا مَقامُ الما وراء النهر[٢٩] فَإنَّهُ يَأخُذُ ركبي ويَحُطُّ جهاركاه فَإنَّهُ الما وراء النهر[٣٠]. ومقام المرغك فَإنَّهُ يَأخُذُ
ماهور* ويَحُطُّ صبا فَإنَّهُ المرغك. وأمّا مَ قامُ المرغك فله مأخذ غير ذَلِكَ فَإنَّهُ يَأخُذُ عراق ويَحُطُّ راست فَإنَّهُ
المرغك. وأمّا مَقامُ المرغك فَإنَّهُ يَأخُذُ مایاه ويَحُطُّ راست[٣١] فَإنَّهُ المرغك صحيح. وأمّا مَقامُ الماورى النهر فَإنَّهُ
إنعكاس[٣٢] الأوج كما أن الأوج[٣٣] سيكاتين وبينهما[٣٤] راست[٣٥]، الماورى النهر كردانيتين وبينهما[٣٦] سيكاه. وذَلِكَ
هوَ الصَّحيحُ الذي نُقِلَ عَن[٣٧]. وأمّا الما وراء النهر[٣٨] فله مأخذ[٣٩] ثاني وهو سيكاه بين راستين[٤٠] فَإنَّهُ الما وراء
النهر[٤١] وذَلِكَ نقل ثاني فافهم واعرف ذَلِكَ. وأمّا مَقامُ الزركشي فَإنَّهُ يَأخُذُ حسيني ويحرّك حصار ويَحُطُّ
رهاوي[٤٢] فَإنَّهُ الزركشي بعينه**. وأمّا مَقامُ السنبلة، فَإنَّهُ يَأخُذُ عُشّاق ويَحُطُّ محيّر فَإنَّهُ السنبلة. وأمّا مَقامُ [ظ. ١١٠]
النيروز فَإنَّهُ يَأخُذُ كردانية ويَحُطُّ حجاز فَإنَّهُ النيروز الكبير. وأمّا مَقامُ النكارنيك فَإنَّهُ يَأخُذُ جهاركاه ويَحُطُّ
راست[٤٣] فَإنَّهُ النكارنيك وهو قول ابن الطواقي (رحمه). وأمّا مَقامُ النيرز فَإنَّهُ يَأخُذُ حجاز ويَحُطُّ راست[٤٤]

---

[٢٣] في الأصل: "راهوي".
[٢٤] في الأصل: "راهوي".
[٢٥] في الأصل: "راهوي".
[٢٦] في الأصل: "راهوي".
[٢٧] في الأصل: "راهوي".
[٢٨] في الأصل: "كلمة غير واضحة".
[٢٩] في الأصل: "الماوى النهر".
[٣٠] في الأصل: "الماوى النهر".
[٣١] في الأصل: "رصد".
[٣٢] في الأصل: "إنعكاست".
[٣٣] في الأصل: "العرج".
[٣٤] في الأصل: "وبين هم".
[٣٥] في الأصل: "رصد".
[٣٦] في الأصل: "وبين هم".
[٣٧] كلمة غير واضحة.
[٣٨] في الأصل: "الماء وري النهر".
[٣٩] في الأصل: "مخد".
[٤٠] في الأصل: "رصدين".
[٤١] في الأصل: "الماوري النهر".
[٤٢] في الأصل: "راهوي".
[٤٣] في الأصل: "رصد".
[٤٤] في الأصل: "رصد".

فَإِنَّهُ النيرز بعينه. وأمّا مَقامُ نيروز عربان فَإِنَّهُ يَأخُذُ رمل ويَحُطُّ زنكلا فَإِنَّهُ نيروز عربان. وأمّا مَقامُ النيروز الـ كبير فَإِنَّهُ يَأخُذُ كردانية ويَحُطُّ حجاز فَإِنَّهُ النيروز الكبير.

Références bibliographiques

ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.

DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantin du XIV^e au XVIII^e siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits) », thèse de doctorat (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

ERLANGER (D'), Rodolphe, 1939, *La musique arabe*, tome 4, *Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Muḥammad II (XV^e s.), Al-Lāḏiqī Traité Al-Fatḥiyya*, Paris, Paul Geuthner.

FATḤ-ALLĀH, Isis, 1996, *Ar-Risāla aš-šihābiyya fī-aṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya*, de Miḵā'īl Maššāqa, Égypte, Dār Al-Fikr Al-'Arabī.

FOLTZ, Richard, 1998, *Conversations with Emperor Jahangir by Mutribi Al-Asamm Samarqandi*, Costa Meza, Mazda Publishers.

KAḥḥĀLA, 'Omar Riḍā, 1957, *Mu'jam al-mu'allifīn, tarājim muṣannifī al-kutub al-'arabiyya*, en 4 volumes, Damas, Mu'assasat Ar-Risāla.

SHILOAH, Amnon, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900-1900*, Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA, München, G. Henle Verlag.

WRIGHT, Owen, 1978, *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300*, London, Oxford University Press.

The Silk Road as Jam Session, Then and Now

Theodore LEVIN*

"The past is never dead. It's not even past."
(William Faulkner, *Requiem for a Nun*)

"The past does not influence me; I influence it."
(William de Kooning, quoted in John Cage, *Silence*)

In the lands of the Silk Road, as in much of the world, the musical past is more than ever alive in the musical present. It's alive both in mediated and unmediated forms – in the first case, through archives of recorded sound that, digitally de-noised and nattily packaged, are rebranded as tokens of national cultural heritage, and in the second case, through the efforts of musicians, scholars, non-governmental organizations, and state-sponsored cultural actors to resurrect and revitalize the performance of musical traditions, repertoires, and specific works – often glossed as "classical" – that act as sonic symbols of cultural prestige and identity for a nation or social group. In both cases, reconstructions of the musical past are shaped by a singular, overriding constraint: the history of sound recording goes back little more than a century.

Before the invention of sound recording, only a tiny fraction of the world's music was ever documented through some form of written notation. The older the notation, the more it tends to serve as a locus of contention for legions of musical exegetes who often vociferously disagree about aspects of tonality, pitch, timbre, tempo, texture, dynamics, rhythm, and any other musical parameter that is notated incompletely or ambiguously – which in just about any notation system, includes most musical parameters. Additional clues about the musical past come from musical instruments preserved from eras and epochs both recent and distant; iconographic depictions of instruments and music making; and scholarly treatises, ritual manuals, histories, chronicles, travelogues, and other narrative accounts that describe music, musicians, and musical events. In the end,

* Arthur R. Virgin Professor of Music, Dartmouth College (USA).

however, as quite a few contemporary music historians have pointed out, each successive era invents, or re-invents, the performance conventions of its own musical past, which to a significant degree, are shaped by its musical present[1]. Our own era is no exception.

The musical past of the vast Silk Road region, based on copious archaeological and iconographic evidence that extends back to early antiquity, included an exceptionally rich and diverse array of musical instruments, styles, and repertoires. Yet for all that we presently know about which kinds of instruments were played, where they were played, how they were made and tuned, which peoples and social groups played them, the way in which they were combined into various types of ensembles, and on what kinds of occasions and at whose behest music making took place, much crucial evidence about music and musical life is missing – first and foremost, of course, the sounds themselves. This sonic lacuna leaves musicians and music scholars interested in reconstructing the musical past in the realm of what the anthropologist Victor Turner (1986) called the "subjunctive mood of culture" – the mood of "maybe, might be, as if, hypothesis, fantasy, conjecture, desire". Meanwhile, in the present-day context of Silk Road mystique and chic englobed in legend and hyperbole amplified by metaphor and symbolism and routinely appropriated by high-profile cultural, political, and business luminaries to brand initiatives ranging from road-building to marketing vodka, "Silk Road music" has emerged as a potent metonym for myriad forms of cross-cultural musical fusion and hybridity that are presumed to have occurred along the historical Silk Road. In the spirit of full disclosure, let me confess that I have been a serial trafficker in contemporary versions of so-called Silk Road music, and the examples I'll share in the following pages come from my own experience in this quirky corner of the music world.

My initial engagement with the Silk Road as metaphor and metonymy for cultural exchange came in the late 1990s, when I was recruited by the cellist Yo-Yo Ma to join his nascent Silk Road Project, of which I served as the first executive director, and later, a board member. The personal interpretation of Silk Road music history that Ma turned into a meta-narrative for the Silk Road Project and shared earnestly with new recruits and potential funders was simple but powerful: music and musicians have always been on the move, and music evolves when influences from other cultures infuse it, leading to new creativity expressed through hybrid musical styles, instruments, and repertoires. "Nothing is pure" became the mantra of the Project.

To bring Yo-Yo Ma's ideas to life through musical performance, the Silk Road Project created an ensemble: The Silk Road Ensemble. Its name, as I recall, was first suggested by art historian Milo Beach, an early Silk Road Project advisor. Anchored by Yo-Yo Ma, the Silk Road Ensemble blended together instruments from China, Japan, Korea, Mongolia, Central Asia, India, Iran, the Middle East, the Caucasus, Europe, and, eventually, other continents and regions. The performers were supremely talented, and the modus operandi was that music from one or another cultural origin was adapted by composers and arrangers to the unique instrumentation of the ensemble. Some performers in the ensemble came from musical traditions where European notation isn't used, and thus they either memorized or extemporized their parts – or some of each. However, they did it, the musicians learned quickly, and the repertoire of the ensemble

[1] See, for example, Richard Taruskin, 1995.

expanded both through commissions to composers and through the creation of pieces – sometimes quite extemporaneously – by ensemble members themselves.

Photo 1: Members of the Silk Road Ensemble rehearse a newly commissioned work at Tanglewood Musical Center, July 2000

Not all of the scholars initially invited to advise the project were prepared to abandon the historical Silk Road, which Yo-Yo Ma was fond of calling "the Internet of Antiquity", to the domain of musical whimsy and metaphor. At an early Silk Road Project brainstorming meeting attended by several prospective consultants, one distinguished curator of Asian art and antiquities insisted that the "Silk Road" truly existed only in the time of the Han dynasty, and that the use of the term to refer to any other era – especially the present one – represented a historical travesty. Exeunt the curator. Other skeptics and metaphor deniers followed suit. Membership in the Silk Road Project was essentially self-selective; the principal qualification for membership was willing suspension of disbelief.

From its earliest days, the Silk Road Project was nothing if not ambitious. Soon after it was officially incorporated as a not-for-profit organization, Yo-Yo Ma and several of his colleagues from the Silk Road Project visited the Smithsonian Institution, in Washington, D.C., to meet with the leadership of the Center for Folklife and Cultural Heritage, which organizes and curates the annual Smithsonian Folklife Festival on Washington's National Mall. The Silk Road Project's proposal to the Smithsonian was to co-produce a festival devoted entirely to the Silk Road. That proposal led to the production, in 2002, of "The Silk Road: Connecting Cultures, Creating Trust", which brought some 400 musicians and artisans from 25 countries to the National Mall, along which the Smithsonian built a simulacrum of the Silk Road that was visited by some 1.5 million people over 10 days.

Photo 2: Buddhas of Bamiyan at the Smithsonian Folklife Festival, National Mall, July 2002

Photo 3: Samarkand's Registan at the Smithsonian Folklife Festival, July 2002

Photo 4: Yo-Yo Ma jams with a musician from Rajasthan and members of the Hua Family Shawm Band at the Folklife Festival

In preparation for the Folklife Festival, Smithsonian Folkways Recordings asked me to produce a compact disc of "Silk Road music," which resulted in *The Silk Road: A Musical Caravan*, a double-CD that I assembled with Jean During, France's leading specialist on the music of Iran and Central Asia.

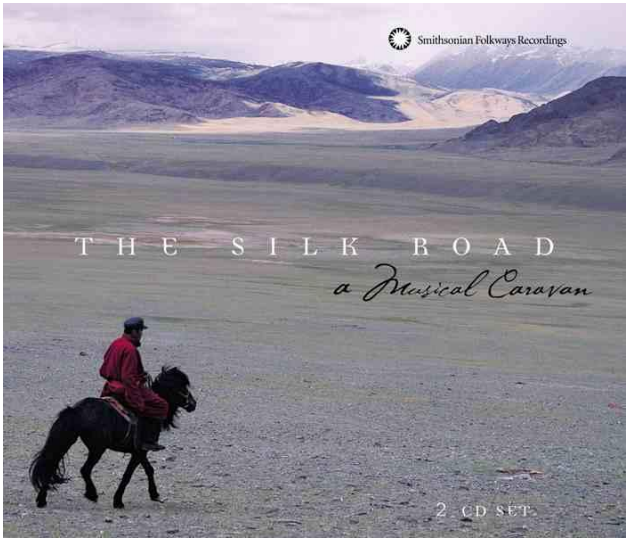


Photo 5: *The Silk Road: A Musical Caravan*.
Cover photo by the author, western Mongolia, 2000

In booklet notes for the CD, During and I wrote:

> *"What if Marco Polo had owned a tape recorder? And what if his epic travels along the Silk Road had taken place not at the end of the 13th century, but at the beginning of the 21st? Far-fetched conjectures to be sure, but our compilation offers a glimpse of the rich musical life that an intrepid and curious traveler like Marco Polo might find in the lands of the Silk Road today."*

Later in the notes, we addressed Silk Road music history:

> *"It may well have been along the Silk Road that some of the first "world music" jam sessions took place. For both Europeans and Asians, the mesmerizing sound of exotic instruments must have had an appeal not unlike the visual allure of exotic textiles, ceramics, and glass. Innovative musicians and luthiers adapted unfamiliar instruments to perform local music while simultaneously introducing non-native rhythmic patterns, scales, and performance techniques*[2]*."*

Even taking into account the license for rhetorical flourish that is liberally granted to writers of CD booklet notes, the notion that music was transmitted along the Silk Road through something like a cross-cultural jam session – essentially the model of musical creativity and transmission adopted by the Silk Road Ensemble – was a stretch. Yet the image of long-ago musicians from different cultures coming together and finding a common musical groove was alluring, and when the musicians in the Silk Road Ensemble actually did it, the spectacle made for terrific entertainment. If it could happen in the Silk Road Ensemble, why couldn't it have happened along the historical Silk Road? Or so our thinking went.

Unlike the disillusioned curator at the Silk Road Project brainstorming meeting, no skeptical music historians or ethnomusicologists stepped forward to challenge the verisimilitude of the Project's take on how music traveled along the Silk Road. The cultural authority of Yo-Yo Ma, combined with the international goodwill generated by the Silk Road Project and the sheer talent of its musicians all lent credibility to the notion of the Silk Road as host to an ongoing musical jam session that continues today. And if imitation is the most sincere form of flattery, then the Silk Road Project has been deeply flattered. A quick glance at the CD section of *Amazon.com* tells the story: current inventory lists dozens of Silk Road CDs, including *Silk Road Café, Sunrise Over Silk Road, Moon Rise Over Silk Road, Songs from the Silk Road, Lost Songs of the Silk Road, Lost along the Silk Road, The Road of Silk,* and so on. But let us now look more critically at this notion of the Silk Road as jam session.

At the Chinese end of the Silk Road, a multitude of evidence shows that from the time of the ancient Zhou dynasty, with its elaborate court music institutions, foreign instruments were officially imported and assimilated into Chinese musical styles and repertoires. For nonspecialist readers, a useful summary of these assimilative processes

---

[2] [http://www.folkways.si.edu/the-silk-road-a-musical-caravan/central-asia-islamica-world/music/album/smithsonian].

can be found in Liang Mingyue's informative book, *Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture*[3]. It is not my purpose here to rehearse Liang's exposition, but suffice to say that one of his key points concerns the time scale in which processes of musical acculturation, assimilation, and hybridization took place – a time scale typically measured in centuries. For example, Liang describes how styles of hybridized Central Asian and Han Chinese music that developed during the Southern and Northern dynasties period (420-589) in western border regions – in particular, in Liangzhou, with its strong Kuchean presence – were gradually codified into one of the ten genres of court music during the later Tang dynasty, hundreds of years later (Liang Mingyue, 1985, p. 88). This cyclic process through which foreign musical instruments, and, presumably, musical styles and performance techniques, from Central Asia, Iran, and India were assimilated over long periods in provincial centers along the trade routes before their adoption in enculturated forms in centralized court music culture – most notably, in the court of the music-loving Tang emperor Xuanzhong, who is said to have retained 30.000 musicians and dancers – helps to explain the stylistically seamless way in which Chinese music has incorporated such highly visible (and audible) foreign imports as the *pipa, erhu, suona,* and *yangqin*[4].

Not all foreign musical styles and musical instruments extant on Chinese-ruled territory were necessarily assimilated into mainstream Chinese music, even over long time frames. This may have been particularly the case for music linked to religious or ritual purposes. A well-known example is the music performed by the so-called orchestras – really small ensembles – sustained by enclaves of Sogdian merchants. One such group of musicians is depicted in reliefs on the stone sarcophagus of the Sogdian *sabao* Wirkak (a.k.a. Shi Jun), discovered in 2003, in Xi'an (See Judith A. Lerner, 2005). The organologist Bo Lawergren describes an image from one panel of the sarcophagus as eight musicians who play "panpipes, a flute, a lute, a vertical angular harp, a lute, a waisted drum, an undetermined object, and a pipe". Lawergren further notes that the musicians play near fire altars, and hence concludes that "we may consider their music Zoroastrian[5]". Whether or not any particular musical subculture or "micromusic" eventually becomes assimilated into more mainstream cultural flows depends on multiple factors, but music history is replete with examples from many times and places of musical traditions that stubbornly resist assimilation (See Mark Slobin, 1993).

The extended time frames, heavily bureaucratized official music establishments, and – at least in some cases – assimilation-resistant musical practices of émigré communities that shaped the processes through which foreign musical instruments and influences were or weren't assimilated into China from what we can broadly call the lands of the Silk Road belies the present-day re-imagination of intercultural "jam sessions" as engines of cross-cultural transmission and creativity. Furthermore, the very idea of "cultural exchange" at the heart of the contemporary Silk Road imaginary has to be called into question in the domain of music, since there's little evidence that the Chinese infatuation

[3] Liang Mingyue, 1985. On foreign music influences during the Tang dynasty, see also Edward H. Schafer, 1963, p. 50-57.

[4] Both Liang (p. 98) and Schafer (p. 52) provide the number 30.000.

[5] Bo Lawergren, "Music History I. Pre-Islamic Iran", (IV.3: Sogdian instruments in China), *Encyclopaædia Iranica*.

with musical instruments from Central Asia, Iran, India, and the Middle East was reciprocated. In western and central regions of the Silk Road – for example, in Sassanian Iran, Abassid Baghdad, Samanid Bukhara, and Sogdian Samarkand, evidence of Chinese musical influences is all but nonexistent. This is not to say that inhabitants of these regions were unaware of Chinese instruments. For example, the mid-7th-century Afrāsiāb murals excavated from the so-called Hall of the Ambassadors in Samarkand include an aquatic scene that scholars who have studied the murals broadly agree (despite conflicting hypotheses about the occasion represented in the image) depicts a Chinese noblewoman – possibly an imperial princess or empress – accompanied by singers and musicians. The musicians are playing a zither and a lute. Only the scroll of the lute is visible, but the slender, elongated tuning pegs are similar to those of a *pipa* and other Chinese lutes. Whether or not the Sogdian artist(s) who painted the mural had actually seen these instruments, or whether he/she/they were working from a pictorial source of Chinese origin is unknown, though the latter version has been put forward as a hypothesis about the source of the imagery[6].

Photo 6: Mural on the northern wall of the Hall of the Ambassadors, Afrāsiāb

The Afrāsiāb aquatic scene is reproduced in a contemporary mural installed in a hotel in Samarkand in which the instruments are easier to see:

[6] The hypothesis that the Sogdian artists who painted this scene worked from a Chinese original work of art is advanced by Matteo Compareti in "A Reading of the Royal Hunt at Afrāsyāb Based on Chinese Sources", in Matteo Compareti and Etienne de la Vaissière (eds.), *Royal Naurūz in Samarkand: Proceedings of the Conference Held in Venice on the Pre-Islamic Paintings at Afrasiab* (Pisa and Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006), 173-184. The papers delivered at the conference collectively offer an exhaustive analysis of the murals, but none of the authors discuss the representation of musical instruments.

Photo 7: Copy of Afrāsiāb mural in a Samarkand hotel

As for Sassanian Iran, the musical taste of one of the most important Sassanian kings, Bahrām Gōr, who ruled from 420-438, tilted to India. According to the *Shāh-nāma,* Bahrām Gōr is said to have recruited 10.000 Lōrīs (gypsies) from India "all excelling in the art of the *barba*" (Jean During, "Barbaṭ") – *barbaṭ* being the short-necked lute with a bent scroll that may well have provided the prototype for both the *pipa* and the Middle Eastern *'ud.* Among instruments depicted in musical iconography of the Sassanian era, much of it on silver vessels, the only certain Chinese import to which I could find a reference is the mouth organ, which Lawergren mentions enjoyed a brief efflorescence in Iran[7]. Among miniature paintings – the medium of musical iconography par excellence of Islamicate Persia, Central Asia, and India – I can't think of a single depiction of an instrument of obvious Chinese origin. Nor is there mention of Chinese musical instruments or musical influences in the large corpus of music treatises written in Arabic and Persian by medieval polymaths, some of them of Central Asian origin, who worked in Abassid Baghdad and Damascus at a time corresponding to the Five Dynasties (906-960) and Northern Song period (960-1127) in China, when one might expect that musical instruments or influences that had traveled westward from China during the height of the Tang-era Silk Road trade would have still been very much in evidence. Another distinguished lineage of music theorists who wrote in Arabic and Persian arose in Baghdad and in the cities of Greater Khorasan beginning in the era of the Pax Mongolica

[7] Bo Lawergren, "Music History I. Pre-Islamic Iran" (IV.2: Sasanian instruments), *Encyclopaædia Iranica*.

and continuing through the Herat-based rule of Sultan Husayn Bāyqarā (d. 1506), when, again, one might have expected the authors of these treatises to describe instruments of Chinese origin had they been in common use. But, again, the treatises of Safi Al-Din Al-Urmawi (c. 1216-1294), Qutb Al-Din Al-Shirazi (1236-1311), Abd Al-Qadir Al-Maraghi (1353-1435), and their successors are mostly silent on the topic of Chinese music, musical instruments, or influence, though Maraghi mentions the *pipa* in passing in the *Maqasid al-Alhan* (The Purpose of Melodies). Another 15th-century document, Sharaf Ad-Din Yazdi's *Zafar-nama*, a biography of Timur, describes a great feast organized by Timur in Samarkand at which one group of musicians played "according to the rules of the Chinese" (*rasm-e xitaiī*). But these cameo appearances of Chinese music and musicians in Persian and Central Asian sources only serve to underscore their rarity.

Chinese music was not the only foreign musical influence that the Persianate musical culture of Greater Khorasan appears to have eschewed. It also eschewed the music of much nearer neighbors: the Turkic-speaking nomads (a.k.a. mobile pastoralists) who inhabited parts of Mā Warā' Al-Nahr (Transoxania) and the vast steppe and grasslands that lay beyond it to the north and northeast. The cultural chasm that divides the musical instruments, repertoires, genres, styles, and sensibilities of nomads from those of sedentary-dwellers remains even today the most enduring and prominent feature of musical life in Central Eurasia.

The following comparative table illustrates some of the most conspicuous contrasts between musical instruments linked to nomadic or historically nomadic cultures, and musical instruments linked to the historically sedentary-dwelling populations of cities, towns, and villages engaged primarily in agriculture. These contrasts are apparent in the technologies that support the construction of instruments, the techniques used to play them, the way that instrumental performance is configured (for solo, duo or trio, small or large ensemble), and the way that playing instruments serves as a communal activity or, by contrast, as a demonstration of individual virtuosity.

The title of the table – "Tendencies and Typologies" – indicates that the terse generalizations it contains are precisely that: generalizations, which do not account for the fluid way in which particular instruments have migrated from the realm of nomads to the realm of sedentary-dwellers or vice versa, in the process undergoing adaptation or transformation[8] (the most salient example of such an instrument is the two-stringed long-necked lute *dutar*). Thus the vertical line in the table dividing the attributes of nomadic and historically nomadic groups from sedentary-dwellers and agriculturalists[9] represents more a porous and permeable cultural boundary than a cultural "fire wall".

[8] For the formulation "tendencies and typologies", I am indebted to Jean During, who used it as the title of a similar table that compares *"musique nomade"* and *"musique sédentaire/urbaine*". The binary comparisons in During's table, however, are considerably broader. See Jean During, 1998, p. 21.

[9] Contrasts between the music and musical worldview of nomads and sedentary-dwellers are illuminatingly explored in Elie During and Jean During, 2015.

Nomadic/Historically Nomadic Groups	**Sedentary-Dwellers/Agriculturalists**
Ancient source of bowed fiddles	Ancient source of long-necked lutes
Lutes are frequently fretless	Lutes are typically fretted
Scales based on diatonic intervals	Non-diatonic intervals such as microtones and neutral thirds are a structural feature of modes and scales
Instrument strings made of animal gut	Instrument strings made of metal or silk
Lutes strummed or plucked with fingers	Lutes played with a metal plectrum
Lutes typically have 2–3 strings	Many lutes include several drone strings or sympathetic strings
Percussion is peripheral to central musical repertoires	Frame drums or other percussion instruments are central to music making
Virtuosic instrumental soloist is a central figure in musical life	Small vocal-instrumental ensembles are central to musical life
Music and musical instruments are non-gendered (both genders play the same instruments)	Music and musical instruments are gendered (“male” music / “female” music)

Table 1: Tendencies and Typologies in Central Asian Musical Instruments

One could readily imagine various contemporary platforms for musical connectivity that bring together musicians from sedentary-dwelling Central Asia with their compatriots from the historically nomadic realm: jam sessions, fusion groups, composed works, or “ethno-jazz” – a catch-all term for improvisatory music rooted in but not constrained by traditional forms. In practice, however, such connectivity is all but nonexistent in Central Asia itself. Where it’s been attempted, the initiators have typically been outsiders – a Western record producer, a foreign NGO, an ex-patriot impresario. While contemporary musicians from sedentary-dwelling cultures and historically nomadic cultures each seem to find it easy to fuse their music with Western pop, rock, jazz, or even classical concert music, they continue to avoid fusing with one another. As a frequent visitor to Central Asia, I continue to marvel at the resilience of the musical disconnect between nomads and sedentary-dwellers that has persisted through centuries and millennia of social contact and economic symbiosis.

Photo 8: American and Kyrgyz performers at the Jazz Bishkek Autumn festival. Logos of the festival's sponsors, which include the US Embassy, are on the right side of the banner

The absence of compelling historical evidence for Silk Road-era jam sessions and East-West musical exchange (in the bi-directional sense of "exchange") has not dampened the enthusiasm of contemporary musicians seeking prestigious historical precedents for cross-cultural music projects. And perhaps it is in keeping with the increasingly rapid pace of just about all forms of cross-cultural connectivity in our time that processes of musical assimilation that may once have taken centuries are now condensed into days or hours – as if captured and re-presented in time-lapse photography. In the vignettes that follow, I'll share a few examples of how, for better and for worse, accelerated cross-cultural creativity has played out in some recent Silk Road-related projects.

1. The Silk Road as East-West Musical Fusion: Alim Qasimov and the Kronos Quartet

For the past dozen years, I've worked with the Aga Khan Music Initiative, a non-governmental cultural development program that supports talented musicians and music educators in Central Asia, the Middle East, and West Africa who are working to preserve, transmit, and cultivate their musical heritage in contemporary forms[10]. The Music Initiative grew out of the interest of its patron, His Highness the Aga Khan, in the

[10] On the Music Initiative, see: [http://www.akdn.org/aktc_music.asp?type=p].

Silk Road as a symbol of East-West cultural exchange (The Aga Khan Trust for Culture was the largest supporter of the Smithsonian Folklife Festival devoted to the Silk Road). Among the projects undertaken by the Music Initiative is a 10-volume CD-DVD series, called *Music of Central Asia*, which came out on Smithsonian Folkways Recordings between 2006 and 2012. Volume 8 of the series is called "Rainbow," and includes a collaboration between the San Francisco-based Kronos Quartet and the Azerbaijani singer Alim Qasimov, who performs with his vocalist daughter, Fargana, and a quartet of Azerbaijani instrumentalists. The idea of the Kronos-Qasimov collaboration was to create new versions of traditional Azerbaijani songs that would integrate the sound of the two vocalists and the two quartets – Kronos's violins, viola, and cello, and the Qasimov ensemble's *tar* (long-necked lute), *balaban* (oboe), *kamancha* (spike fiddle), and *naghara* (double-headed hand drum). The 5-day rehearsal period allotted for putting the music together was typical – even generous – by the standards of busy professional musicians. The entire project was documented on video, and excerpts from this footage were compiled into a 25-minute documentary film as well as a condensed version that has been screened at the start of concerts featuring the Kronos-Qasimov collaboration as a way of offering audiences a glimpse of how cross-cultural music making actually comes together[11].

Photo 9: Alim Qasimov (holding drum) rehearsing with his ensemble and Kronos Quartet

As you can see in the film, East-West musical fusion is impeded by the two groups' antipodal relationship to improvisation vs. note-reading: for the Kronos Quartet, the music only becomes real when it is written down, making it possible to repeat verbatim the music's sequence of pitches and rhythmic patterns, whereas for Alim Qasimov, who can't read musical notation, the music is only real when it is a little different each time it's performed. Navigating a middle way between these two extremes proved to be a

[11] The 4-minute film can be viewed at: [https://vimeo.com/116997660].

challenge for the performers, and, six years after the initial recording session, I wouldn't say that the two groups have reached a point of rapprochement between freedom and fixity that resembles what jazz musicians would recognize as a jam session.

2. Branding the Silk Road: NHK's Search for a Silk Road Theme Song

In 1980, NHK, the Japanese national broadcasting company, began broadcasting an epic 12-part series on the Silk Road. NHK's website notes that the network "devoted 17 years to the planning, shooting and production of *The Silk Road*". For a soundtrack, NHK commissioned the Japanese New Age musician Kitaro, who used such venerable Silk Road instruments as the Minimoog, Minikorg 700, and Maxikorg DV800 to compose his new work[12]. The soundtrack became immensely popular in Japan, and various recorded versions of it have sold millions of copies worldwide. Kitaro's "Silk Road Theme" is easily searchable on YouTube.

In 2004, NHK senior management decided to update *The Silk Road* with new footage made possible by a much more open People's Republic of China and rebroadcast the series in order to take viewers on what NHK called "a journey to the 'new' Silk Road". In the wake of this decision, a high-level delegation from NHK traveled to New York for a meeting with Yo-Yo Ma and members of the Silk Road Project to discuss the creation of a new soundtrack for the revived series. I attended the meeting in the guise of an ethnomusicologist with expertise in "Silk Road music." The lead NHK producer opened the meeting by succinctly describing what NHK hoped the Silk Road Project could deliver: a repeat of Kitaro's blockbuster soundtrack of almost a quarter-century earlier. To this end, they were counting both on the *renomée* of Yo-Yo Ma, and on the collective experience of the Silk Road Ensemble to create popular new works that evoked images of the Silk Road in contemporary musical languages. From NHK's perspective, the key deliverable was a theme song for the series – a song that NHK hoped would have universal appeal in all of its broadcast markets and could help sell at least a million copies of a stand-alone soundtrack album. NHK made it clear that they weren't the least bit interested in recordings of actual traditional music from the Silk Road region. They wanted something Kitaro-like. And with that daunting charge, the Silk Road Ensemble set to work. A number of the pieces they created appear on a CD titled *Beyond the Horizon*, released on the Sony Classical label. The first track on the album, "Mohini (Enchantment)," offers a good sense of the Silk Road Project's approach. This track is easily searchable on YouTube.

3. The Silk Road in Cyberspace

In the 21st-century version of the Silk Road – often dubbed "the new Silk Road" in Central Asia – music travels to far-flung destinations through virtual mediascapes with far greater ease and far lower transaction costs than it did even two decades ago, when international musical exchange occurred principally through concert tours, cultural exchange programs, and cassettes or CDs – both legal and pirated. These days, the enormous variety of music that's available online as a resource for cross-cultural music

[12] [http://en.wikipedia.org/wiki/Kitarō].

making can lead to forms of hybridity and fusion that would be unlikely to occur in the physical world, i.e., a world constrained by geography and temporality. An example of virtually-driven Silk Road hybridity is some music I heard during a recent visit to Kyrgyzstan, where I've spent a lot of time over the last decade on behalf of the Aga Khan Music Initiative. During this particular visit, I dropped in on the rehearsal of an ensemble of student musicians who were working under the aegis of a program in Bishkek supported by the Music Initiative. The ensemble consisted of standard Kyrgyz instruments: *komuz* (three-stringed lute), *kil-kiyak* (two-stringed upright fiddle), *chopo-choor* (ocarina), *sybyzghy* (transverse flute), and *temir komuz* (metal jaw harp), among others. When I walked into the students' rehearsal space, I did a double-take. The music they were playing wasn't Kyrgyz; it was Italian, composed in the late 16th century – a song called "Chi Passa Per 'Sta Strada," by Fillippo Azzaiolo, which the Kyrgyz musicians performed without the lyrics. I knew that song, not because I remembered anything from my graduate school studies of Renaissance music, but because it had been recorded by the Silk Road Ensemble in a jam session-like rendition on the ensemble's first compact disc for Sony Classical, "Where Strangers Meet", released in 2002. One of the young Kyrgyz musicians had come across a clip of "Chi Passa" on YouTube, and had thought that it would sound good on Kyrgyz instruments. He quickly learned the catchy melody, and taught it to his fellow musicians, who improvised their own variations on it. I asked the student musicians please to make a video for me[13] of their performance of "Chi Passa".

The original Silk Road Ensemble recording of "Chi passa per'sta strada" is easily searchable on YouTube.

The Kyrgyz students clearly excelled at improvising on "Chi Passa," and part of their interest in the piece was to show how similar the sounds of their Kyrgyz instruments were to the sounds of string, wind, and percussion instruments one might have heard in late 16th-century Italy – a nod to the mystique of "the Silk Road." And yet this particular example of East-West musical mimesis could have only transpired thanks to the Internet, and represents very much a 21st-century sensibility.

While the example of Kyrgyz students learning "Chi Passa" is a more or less random case of spontaneous virtual connectivity facilitating cross-cultural improvisatory music making, more deliberate initiatives in this domain have also begun to come online. One such initiative that I find promising was recently launched by American composer-improviser-sound artist Jeff Roberts, who, as a graduate student became interested in Chinese music, and spent five years in Beijing studying *guqin*, one of the most ancient of living instruments. Roberts called his initiative the East Asian Improvisation Ensemble (later the name was changed to PAN Project), and described it as "a newly formed ensemble with instrumentalists from Korea, Taiwan, Japan, and the United States that develops improvisation in an intercultural context, using traditional musical languages as a foundation for improvisation and experimentation". Roberts hopes to conduct rehearsals of the ensemble's geographically far-flung members via Internet. But in contrast to the project-based or piece-based approach that characterizes a large amount of present-day intercultural music-making and often takes place within a time frame of

[13] That video is viewable at the following link: [https://vimeo.com/116992672].

weeks, days, or even just hours of rehearsal, Roberts aspires to work in a time frame that extends over years. Though this is a far shorter duration than the decades and centuries that it took foreign musical influences to become assimilated into Chinese music during the Tang dynasty, Roberts and his fellow ensemble members stand a chance of creating new music with the kind of craft and sensibility that can only emerge from long incubation and patient nurturing. Meanwhile, Roberts is occupied with his own efforts to find new points of connection between the *guqin* and contemporary Western music. Here as well, he is not in a hurry. One of his recent compositions is: "12 Landscape Views III", for *guqin*, saxophone, and electronics [14].

Roberts explains that the piece has a direct relationship to the *yijing* (immediate emotional impression) that he gets from looking at his favorite section of his favorite Song dynasty scroll painting, *shan shui shi er jing* (山水十二景), by the artist Xia Gui (active ca. 1200-1240[15]).

"12 Landscape Views III" blends pre-composed with improvised music and feels spontaneous and alive in the moment, even after repeated listenings. In a statement about his music that I solicited, Roberts wrote:

> *"The exploration of the* guqin *tradition in the context of intercultural music making really involves listening with two different sets of ears at the same time. Ideally I have in mind the concept of a hybrid work in which the cultural idioms and resources are no longer discernible as separable elements. One new focus I find myself gravitating toward is the idea of space – an obvious point of focus for Western composers in their initial engagement with East Asian music traditions. After having performed* guqin*'s traditional repertoire for many years, I have a deeper appreciation for what space in Chinese, Korean, and Japanese music is, and how it is different in each. The gravity of these elements of space increasingly occupies my creative intuition and shapes the trajectory of my composing and improvising. The compositions that come from this will most likely sound very different than 'Twelve Landscape Views III,' and may reflect more of a Chinese or Korean musical sensibility."*

Reasonable people may disagree about whether Roberts's work represents a promising, or desirable direction for East-West intercultural music making. My own assessment is that while "Twelve Landscape Views III" may at some level be a work-in-progress, it creates an original musical language that draws listeners deeply into its sound world – a world that could not exist outside the cross-cultural musical encounter that Roberts engineered – literally and figuratively. The piece stays away from cliché, and though it is not "easy listening" music, I find it readily accessible, finely crafted, and sonically seductive. If this be the musical future of the "New Silk Road", play on.

[14] That video is viewable at the following link: [https://soundcloud.com/jeff-roberts-1/roberts-twelve-landscape-views-iii]. N.B: The duration of this piece is 6:03. The link may continue automatically to a subsequent piece if the music is not manually stopped.

[15] See: [http://scrolls.uchicago.edu/scroll/twelve-views-landscape].

Bibliographical References

DURING, Jean, en coll. avec DURING, Élie, 2015, « De l'espace lisse au temps troué : à propos des musiques nomades », P. Criton & J.-M. Chouvel éds., *Deleuze et la musique*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), p. 327-330.

DURING, Jean, 1998, *Musiques d'Asie Centrale : L'esprit d'une tradition*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

DURING, Jean, "Barbaṭ", *Encyclopædia Iranica*, [http://www.iranicaonline.org/articles/barbat], Accessed on 12 November 2014.

MINGYUE, Liang, 1985, *Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture*, International Institute for Comparative Music Studies/Berlin 8, Ivan Vandor (ed.), New York, Heinrichshofen Edition.

SCHAFER, Edward H., 1963, *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

TARUSKIN, Richard, 1995, "The Modern Sound of Early Music", *Text and Act*, New York, Oxford University Press.

TURNER, Victor, 1986, "Dewey, Dilthey, and Drama", *The Anthropology of Experience*, 42, Urbana, University of Illinois Press.

LAWERGREN, Bo, "Music History i. Pre-Islamic Iran" (iv. 2: Sasanian instruments; 3: Sogdian instruments in China), *Encyclopædia Iranica*, [http://www.iranicaonline.org/articles/music-history-i-pre-islamic-iran], Accessed on 11 December 2014.

LERNER, Judith A., 2005, "Les Sogdiens en Chine. Nouvelles découvertes historiques, archéologiques et linguistiques" and "Two Recently Discovered Sogdian Tombs in Xi'an," in Bulletin of the Asia Institute, vol. 15, Accessed at: [http://www.bulletinasiainstitute.org/abst/LernerPDF_BAI15.pdf], 10 November 2014.

SLOBIN, Mark, 1993, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Tawārīkh-i Mūsīqīyūn: The 'Histories of Musicians' from Herat and Khotan according to a 19th century Chaghatai treatise from Eastern Turkestan

Translation, analysis, and introduction by Will SUMITS [*]

The treatise presented here is a rare example of musical literature written in Chaghatai from 19th century Eastern Turkestan, an area that is today often referred to as Xinjiang province, China. Musical literature written during the 19th century in Central Asia is scarce, especially works written in Turkic languages. There are scant references to music in various 19th century sources written in Chaghatai[1], but only a few sources that are solely dedicated to music[2]. The *Tawārīkh-i mūsīqīyūn*, or 'Histories of musicians', is one such source, and was written in the city of Khotan in 1854 by Mullā Ismatullah Mojizī. We know very little about the author except for what we can glean about him from his treatise[3]. Mojizī wrote his *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* at the request of the local ruling *hākim*

[*] International Music Consultant in Cultural Development and Digital Humanities.

[1] There were however earlier musical treatises that were in circulation by Uyghur copyists in the late 18th/early 19th century, including some works of Al-Fārābī, and the *Asrār-i Mūsīqī* attributed to Bābūr Shāh (Tomur & Baytur, 1982, p. 60, although I am unaware of any extant copies of these and do not know whether they were copied in Persian or if any Chaghatai translations were in circulation.

[2] The *tanbūr* musical notations of Khorazm are an example, and appear very late in the 19th century, the earliest surviving copy having been written in 1881. Of the 17 known copies of *tanbūr* notation, most date from the beginning of the 20th century. The majority of sources from Central Asia written or compiled in the 19th century are in Persian, and while many examples of 19th century musical treatises in Ottoman Turkish exist, they are nearly non-existent in Central Asia.

[3] The author gives his full name as Mullā Ismatullah Binnī Ni'matullah Mojizī, or Mullā Ismatullah son of Ni'mataullah. It is most likely that Mojizī is his pen name. We know from his treatise that he was a poet, perhaps a singer, and a literati and historian who was comfortable reading Chaghatai, Persian, and Arabic.

of Khotan[4], who asked him to "compose a treatise about the history of music's great masters, so that others might be able to learn about them[5]", while Mojizī tells us that he composed his treatise "as a monument to the city of Khotan[6]".

Interestingly, only two of the musicians that Mojizī has included in his work were from the region of Khotan and nearby Yarkand. Their inclusion among a list of history's great musicians aims to affirm the contribution that Khotan has made to the musical history of greater Central Asia. Despite having been written in the middle of the 19th century, the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* is primarily concerned with the biographies of musicians from the 15th and 16th centuries. Of the seventeen musicians discussed in this treatise, twelve were active in the 15th century at the Timurid court in Herat under the rule of Husayn Bāyqarā (ruled 1470-1506) and his predecessor Abū Sa'īd Mirza (ruled 1451-1469). The predominance of musicians from this period reflects the sources that Mojizī had available to him, and show his heavy reliance on the works of 'Alīshīr Nawā'ī. Many passages of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* can be directly traced to passages found in Nawā'ī's works *Khamsat al-mutakhayyrīn* and *Majālis al-nafā'is.* Mojizī acknowledges his reliance on Nawā'ī's works and discloses some of his other sources, including the *Tarīkh-i Rashīdī*[7], which was commissioned and dedicated to Abdurashīd Khān, the 16th century ruler of the Yarkand Khanate. Mojizī has also included two musicians from this period that figure prominently in the musical genealogies of the Uyghur *muqām* tradition: Qadīrkhān Yarkandī and Āmānnisā Khan. These two musicians were active in the court of Abdurashīd Khan who ruled the Yarkand Khanate from 1533 until his death in 1560. They are still held in high regard as progenitors of the Uyghur on *ikki muqam* tradition, and their hagiographies in the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* have further reinforced the idea that the rule of Abdurashīd Khan was a golden era for the development of art, poetry, and music; an idea that continues to persist in the collective historical memory of many Uyghurs.

The only known copy of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* is preserved at the Institute of Ethnic Literature of the Chinese Academy of Social Sciences in Beijing. It is appended to a bound copy of a *Kulliyāt* of the poetry of 'Alīshīr Nawā'ī. The *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* is written in the *nastalīq* script in black ink with marginal notes added in red ink, most likely by the copyist or previous owner. The exact year in which this treatise was written is provided by the author in the very last lines of a poem at the end of the treatise, where the date is provided by the alphanumeric ABJAD value of the possessive form of the word *tarīkh* ('date' or 'history'[8]). In the Persian and Turkic systems of *abjad-i qamrī*, this word (*tarīkhīn)* has a value of 1271, which is the Islamic Hijri calendar's equivalent of

[4] Muhammad 'Alīshīr Binnī 'Abdū Mūmīn Beg (d. 1882), who Mojizī refers to simply as 'Alīshīr Hākim Beg. He ruled Khotan from 1828-1864 as the Qing dynasty's appointed local ruler of Khotan.

[5] *Tawārīkh-i Mūsīqīyn* [fol. 2v].

[6] *Tawārīkh-i Mūsīqīyn* [fol. 20r].

[7] The *Tarīkh-i Rashīdī* is a history of the Yarkand Khanate under the rule of Abdurashīd Khān, recounted as a personal memoir of its author Mīrzā Muhammad Haydār Dughlat Beg (1499-1551) who completed this work around 1546 in Kashmir. Mīrzā Muhammad Haydār was a prince in the hereditary line of Chaghatai Khans of Kashgaria and had campaigned and conquered Kashmir on behalf of Sultan Sa'īd Khān, who was the father of Abdurashīd Khān.

[8] This was first noted by Hamit Tomur and Anvar Baytur in their 1982 publication of *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn,* although they did not provide the calculations.

the year 1854 of the Gregorian calendar[9]. This number, 1271, was subsequently added in red ink at the bottom of the last page of the treatise. The exact date that this particular copy of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* was copied is more difficult to ascertain, as the copyist did not leave many clues as to his identity or the year in which it was copied. However, we can deduce that it must have been copied prior to 1919 due to a small note written on a folio that precedes the first page of the treatise[10].

The most comprehensive study of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* thus far is undoubtedly the edition published by Hamit Tomur and Anvar Baytur, who translated the treatise into modern Uyghur and provided a copy of the original Chaghatai manuscript in their extensively annotated 1982 publication (Mullā Ismatullah Mojizī, 1982). It has also been discussed in other studies, including those of Nathan Light (2008), Rachel Harris (2008), Jean During and Sabine Trebinjac (1991[11]), and several others. The *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* is written in a narrative and descriptive style common to many historical treatises of Central Asia. Interspersed with poetry, anecdotes, and biographical and hagiographical narratives culled from various historical sources, the treatise differs greatly from many of the *tazkīra* that were composed in the form of biographical dictionaries during the 13th-17th centuries. Many of the details found within the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* are surely apocryphal, but their hagiographical nature echoes the popular reverence of these musicians and reflects the important place reserved for them in the history of music and musicians.

The first three musicians discussed in the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* create a direct link between Turkic Central Asia and the musical history of the greater Islamic and Greco-Roman worlds. Khariz, the first musician in Mojizī's work, is said to be the great grandson of Noah[12], and the first son of Noah's grandson Turk. This genealogy from Noah, Japheth, and Turk is commonly found in many genealogical and religious works from the Turkic Islamic world[13], and serves to situate Mojizī's musical history within the

[9] This is taken from the first hemistich of the second to last line of poetry at the end of the treatise that reads: "putūk tarīkhīn tarīkhīn dep idim" which means quite literally "I have said the date of the date". In this phrase the second *tarīkhīn* has a value of 1271 when converted to its numerical value using the Persian *abjad-i qamri* system whereby ت + ا + ر + ي + خ + ي + ن = 400 + 1 + 200 + 10 + 600 + 10 + 50 = 1271.

[10] This note is on the page that precedes the beginning of the treatise and is not included in the copy of the manuscript provided in this monograph. The note can be translated as follows: "One hundred thanks to 'Alīshīr Hākim Beg who commissioned the writing of this book Tawārīkh-i mūsīqīyūn, and may God bestow 1000 blessings on its author Mullā Ismatullah Mojizī. The notary Muftī Muhammad Imin Ibnī Bāqī said that he received this treatise as a gift from Duwal Azimsha Beg. Year 1338". This note appears alongside the official stamp of notary Mufti Muhammat Imin Ibnī Bāqī. From this we know that this copy of *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* must have been copied sometime between 1854 and 1919 (Tomur & Baytur, 1982, p. 2).

[11] See also Sabine Trebinjac, 2000, *Le pouvoir en chantant.* Nanterre, Société d'ethnologie.

[12] Noah (Arabic: Nūh) is part of the Islamic prophetic lineage stretching back to Adam. He is believed to have been the son of Lamech, who is also featured in several musical origin stories in early Arabic music treatises. In the Abrahamic religions, Noah is the last of the ten pre-flood patriarchs that begins with Adam.

[13] A genealogical link to early Islamic history, and pre-Islamic prophetic figures is a common feature of many music treatises written in Arabic, Persian, and Turkic languages from the early Islamic period onwards. Many treatises contain origin stories linking the creation of the *maqāmāt* to Moses (Mūsa), or

greater historical framework of the Turkic Islamic cultural sphere[14]. The second great musician discussed by Mojizī in his treatise is Pythagoras. Pythagoras has been mentioned in many Arabic and Persian treatises on music since the early Islamic period[15], in part due to the institution of the *Bayt al-Hikma*, or 'House of Wisdom', in Bagdad that carried out voluminous translation activities starting in the late 8th century[16]. Mojizī's inclusion of Pythagoras in his musical genealogy helps to link Khotan's musical heritage to the history of the 'science of music', from its pre-Islamic origins to its later evolution during the classical Islamic period. The third musician described by Mojizī is Abū Nasr Al-Fārābī (872-950), emphasizing an important link between Central Asia and the musical patrimony of the greater Islamic world[17]. Al-Fārābī's prolific career and his works on music have long held an important place in the development of music during the classical Islamic period. Having established an initial musical genealogy linking the musical history of Khotan to greater Central Asia, the broader Islamic world, the pre-Islamic origins of music, and to the lineage of biblical prophets, the remainder of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* goes on to introduce fourteen musicians of the 15th and 16th centuries that were active in the Timurid court of Herat of Husayn Bāyqarā (d. 1506) and in the city of Khotan of the Yarkand Khanate under the rule of Abdurashīd Khān (d. 1560).

1. The *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn* and the musical history of Herat and Khotan during the 15th and 16th centuries

The second half of the 15th century was an especially vibrant period in regards to music and the fine arts in Central Asia, and this cultural efflorescence was centered at the court of the last Timurid ruler of Herat, Husayn Bāyqarā (ruled 1470-1506). This

---

designate different *maqām*s to the voices of different prophets, etc., in order to help give a religious validation to an art form that has often come under the scrutiny of religious leaders and doctrines throughout history.

[14] Japheth (Arabic: Yafith, Turkic/Persian: Yafis) and his son Turk were espoused as the progenitors of all Islamic Turkic peoples in early Arabic and Persian sources. Early sources such as those of Ibn Muqaffa' and Al-Tabarī relate this genealogy of the Turks, which was adopted by later Turkic writers and perpetuated throughout the centuries, often with disregard to older pre-Islamic histories of the Turks.

[15] The mention of Pythagoras (Arabic: Fīthāgūrs, Turkic: Fīsāgūrs) was common in Arabic and Persian musical treatises up through the 17th century, and possibly later. Mojizī relied primarily on 15th-17th century sources, so it is not unusual that he would include Pythagoras in his history.

[16] The *Bayt Al-Hikma* was founded by the 'Abbāsid caliph Harūn Al-Rashīd (786-809) and formally institutionalized by his son Al-Ma'mūn (813-833). Here, scholars from all corners of the rapidly expanding Islamic world collaborated on translations of Syriac, Greek, Latin, and Persian texts.

[17] Mojizī tells us he came from a region of the Altai called Balāsāghūn. Balāsāghūn was an ancient Soghdian city located in modern day Kyrgyzstan between Bishkek and Lake Issyk-Kul. However, most historians, and indeed Fārābī's own epithet, suggest that he came from Fārāb, which could either be the ancient city of Fārāb on the Syr Darya in modern-day Kazakhstan, or possibly Fāryāb in modern-day Afghanistan. That Fārābī's exact origins are uncertain, leaves open the possibility that he may have been born in Balāsāghūn, but come of age in nearby Fārāb prior to moving to Baghdad where he spent the majority of his life and gained fame in his career as a scientist and philosopher. Fārābī's ethnic background has been a topic of debate since at least the 13th century, and he has been claimed by Persian, Turkic, and Arab scholars eager to attach his name to their own patrimony, but his exact pedigree can not be known with certainty.

period, which has been referred to as the 'Timurid renaissance' by scholars and historians[18], is considered to have been a golden age for artistic achievements in poetry, music, miniature painting, calligraphy, architecture, and other of the fine arts. The elevated musical understanding and accomplishments that were achieved during the reign of Bāyqarā and his predecessors provided great inertia that stimulated the development of music during the following periods, not only in Central Asia and Iran, but even as far as the royal courts of the Ottoman and Moghul empires.

The artists and musicians of the late 15th century found a very sympathetic patron in Husayn Bāyqarā. Bāyqarā's patronage of the arts was so generous that several of the poets and musicians in his court and ministry themselves became wealthy patrons of the arts and music. The trickle-down cultural patronage of the period resulted in a greatly expanded niche in Timurid society for poets, musicians, and artists. The great number of musicians, poets, and calligraphers is attested to by many historical sources of the period, and is evidenced by the *tazkīra* biographical dictionaries that were composed during this time containing brief biographies of hundreds of poets and musicians.

Some of the reasons for the widespread artistic activity of the period can be found in the socio-economic policies that were implemented by Timurid rulers. The great economic benefits granted to artists and scholars allowed them greater freedom in their artistic pursuits. In particular, the socioeconomic system of *soyūrghāl* land grants and various forms of fiscal immunity served as the basis for late-Timurid patronage of artists and musicians[19]. These land grants and economic benefits allowed for prominent poets and musicians to become very wealthy and in many instances their wealth was generously shared among their fellow artists and musicians. The distinguished poet and vizier 'Alī Shīr Nawā'ī, for example, had grown very wealthy from the lands he had been granted and he dedicated much of his time and energy into converting his private land into *vaqf* pious endowments where he built great educational institutions in which teachers and students could continue to develop their respective arts[20]. Husayn Bāyqarā himself claimed that during his reign there were nearly one hundred educational institutions in Herat that were all supported by pious endowments[21]. It was the establishment of economic policies such as the *soyūrghāl* and *vaqf* land grants and endowments and various forms of fiscal immunity, which had been instituted in the early 14th century and came to reach their fullest development in the late 15th century, that can be seen as the most generous and widely applied forms of cultural patronage implemented by Timurid rulers, especially during the reign of Husayn Bāyqarā[22].

---

[18] Grousset (1929, p.465) tells us, "Herat during this exceptional reign was the Florence of what has justly been called the Timurid renaissance." Also Fitrat, 1925. Subtelny, 1988, p. 479. Bouvat, 1927.

[19] A cogent survey of late-Timurid patronage has been published by Maria Eva Subtelny, 1988. The institution of *soyūrghāl*-s and other tax immunities were particular to post-Mongol Iran and Central Asia, and reached their fullest development in the second half of the 15th century during the time of Husayn Bāyqarā (p. 480).

[20] For a detailed study of this, see Subtelny, 1991.

[21] Subtelny, 1991, p. 56, cites a study by Tourkhan Gandjei "Uno scritto apologetico di Husain Mīrzā, Sultano del Khorāsān", *Annali dell'Instituto Universitario Orientale di Napoli*, n.s., 5 (1954): 169, ll.13-21.

[22] This conclusion is based upon the studies and publications of Subtelny (1988 and 1991).

One of the most obvious indicators of the cultural patronage efforts of Husayn Bāyqarā can be seen by the fact that he filled his court and ministry with such distinguished poets and literati as ʻAlīshīr Nawāʾī, ʻAbdurahmān Jāmī, and ʻAbdullah Marwārīd[23]. These three figures themselves became great patrons of the arts. In addition to their distinguished status in the court of Bāyqarā and their fame as poets and scholars, these personages are often mentioned among the great musicians of the time. As poets, Nawāʾī and Jāmī were closely tied to the musical activities of the time, and it is apparent from Nawāʾī's own writings that he also instigated the writing of several musical treatises during the late 15th century. In Nawāʾī's work entitled *Khamsat al-mutakhayyrīn,* which he composed to honor the life and works of his friend and colleague ʻAbdurahman Jāmī, he mentions his request to the musicians of his time to compose treatises on the science and art of music, and tells us the names of five musicians who wrote treatises on music:

> *"I became convinced that a treatise should be written in a scientific manner about the science of music. This request was given to Mawlānā ʻAlīshāh Būka, who was an unrivalled master in this science, so that he might, if he were able, write something on this topic. Although that helpless one had become estranged from his work and intellect as a result of his opium use, in this state he composed a work by the name of Asl al-wasl. Mīr Murtāz and Khoja Shihābbidīn ʻAbdullah Marwārīd and Mawlānā Bināʾī also wrote treatises on this art, but even as they tried to the best of their ability it remained a difficult task for them to achieve. But because Hazrat Mawlānā Jāmī had perpetually bestowed favor and kindness upon me, he composed a treatise on music and modes, and in this art there is not another treatise as beneficial and complete as his[24]."*

This same passage found its way directly into the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn*, where the musicians mentioned above by Nawāʾī reappear in the same order and with a few of the same details, although it is clear that Mojizī made several errors in his interpretation of the above passage from Nawāʾī's *Khamsat al-mutakhayyrīn.* Mojizī tells us that:

> *"The fourth great master of the science of music was Hazrat Mawlānā ʻAlī. He was from the area known as Shābūk[25] in Khorāsān.*

[23] Khoja Shihābiddin ʻAbdullah Marwārīd (d. 1516 or later, Herat) was a minister and secretary for Husayn Bāyqarā, as well as his *parvānachī* who received Bāyqarā's guests and acted as Bāyqarā's personal helper for many years. Some sources refer to him as Khoja ʻAbdullah Sadr Marwārīd, while other sources refer to him as Shihābiddīn ʻAbdullah Marwārīd. The *Bābūrnāma* and the *Tārīkh-i Rashīdī* simply refer to ʻAbdullah Marwārīd, but elsewhere in the writings of Nawāʾī and Vāsifī we find a nominal distinction.

[24] *Khamsat al-Mutakhayyirīn* by Alīshīr Nawāʾī, ed. by Mohammad Nakhjavānī (2002, p. 36), translation by Will Sumits.

[25] This reference to Mavlāna ʻAlī from the area of Shābūk is most likely a corruption of the name of Mawlānā ʻAlī Shāh Būka, which may have been understood by the *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn*'s author Mojīzī as having referred to Mawlānā ʻAlī from Shābūk. This is most certainly an erroneous interpretation of the above cited passage of the *Khamsat al-mutakhayyrīn* by ʻAlīshīr Nawāʾī. Other

He was without equal in this science during his time. He wrote a book entitled Asl al-wasl[26] *about the science of music, and he wrote another book called* Murtāz[27]. *As he was traveling to undertake the Hajj pilgrimage, he passed through the deserts of Iraq and there he composed the* chol-i'irāq maqām, *which has become very famous among musicians*[28]. *He also created the* dutār. *He was without equal in his era in the composition of poetry and the teaching of music, and he wrote great books of profound meaning about other sciences as well. At the end of his life he lost his mind and passed away as a result of the great amount of opium he used.*

The fifth great master of music was Khoja Shihābiddin[29] *who was one of a kind in his time. He taught the science of music to more than 200 of his pupils, and wrote treatises as well.*

The sixth master was Hazrat 'Abdullah Marwārīd, he was from Samarqand. This master was considered as one of the greatest teachers of the science of music. He wrote numerous great treatises on the musical science and also taught the science to more than 100 students. In his time, he was extremely well known among musicians. He was buried in Hissar province in the year 1502[30]*."*

---

sources refer to 'Alishāh Būka as one of the great masters of the time, and one of his treatises on music has been preserved in the library of Istanbul University.

[26] There is a treatises attributed to 'Alīshāh ibn Hājī Būka Awbahī entitled *Muqaddima-i usūl* that is housed in the library of Istanbul University, MS F1097. The existence of this treatise was first noted by Owen Wright (1996, p. 666). The treatise *Muqaddima al-usūl* by 'Alīshāh Būka mentions an earlier treatise composed by the author entitled *Usūl al-wasūl* (MS F1097, f. 1) which must be the same treatise referred to by Nawā'ī.

[27] This is another erroneous reading of the above cited passage of Nawā'ī's *Khamsat al-mutakhayyrīn*. Here the *Tawārīkh al-mūsīqīyūn* tells us that Mawlānā 'Alī wrote two works, one entitled *Asl al-wasl,* and another entitled *Murtāz*. Based upon the excerpt from Nawā'ī's *Khamasat al-mutakhayyrīn* that is translated above it is apparent that *Murtāz* is not the name of a treatises but rather the name of another musician and scholar, Mīr Murtāz. This personage is also mentioned in other works, such as the *Makārim al-akhlāq* by Khvāndamīr, which tells us that Amīr Murtāz was one of the teachers appointed by Nawā'ī to teach in his *madrasa.* Khvāndamīr also mentions Amīr Murtāz in his *Tarīkh-i Habīb Al-Siyār* (Subtelny, 1991, p. 49).

[28] Mojizī must have relied upon a different source in stating that Mawlānā 'Ali was the creator of the *Chol-i 'Irāq maqām* since it is not found in the passage of Nawā'ī. It is interesting to note that the *Chol-i 'Irāq* is indeed a well-known and well-loved composition in Uzbekistan and Tajikistan, although to my knowledge it is not currently part of the traditional repertoire in Khotan or Xinjiang province, where Mojizi wrote his *Tawārīkh-i mūsīqīyūn.* It is not unlikely that it was known in Khotan at the time of Mojizi's writing (1854).

[29] This is most likely another error in Mojizi's reading of Nawā'ī's *Khamsat al-mutakhayyrīn*, or may signify a copy error in the text that Mojizi was using. The *Tawārīkh* tells us about two different musicians, Khoja Shihābiddin and Hazrat 'Abdullah Marwārīd, while it seems certain that these two musicians are one and the same person and are referring to Khoja Shihābiddin 'Abdullah Marwārīd (d. 1516), the famous poet, calligrapher, and musician who was a vizier in the court of Husayn Bāyqarā in Herat.

[30] Khoja Shihābiddin 'Abdullah Marwārīd is believed to have died in 1516 (Subtelny, 1988, p. 494). Other scholars place his death later, in 1534, 1535, or even later.

As can be seen by comparing this excerpt of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* with the above cited passage of Nawā'ī's *Khamsat al-mutakhayyrīn*, much of the information was directly copied and embellished in a somewhat erroneous and grandiose manner. The *Tawārīkh*'s reference to "Mawlānā 'Alī from Shābūk" is indeed a misreading of the name of the great musician Mawlānā 'Alīshāh Būka who was one of the recognized masters of music during the time of Husayn Bāyqarā in Herat. Similarly, the reference to a treatise entitled *Murtāz* is most definitely a misreading of the name of another scholar and musician named Mīr Murtāz, who is mentioned in several other sources. And the references in the *Tawārīkh* to the two masters Khoja Shihābiddin and Hazrat 'Abdullah Marwārīd are surely referring to one person, the scholar and vizier Khoja Shihābiddin 'Abdullah Marwārīd that was mentioned in the *Khamsat al-mutakhayyrīn*. While these errors can be easily discerned when compared with information provided in the *Khamsat al-mutakhayyrīn,* the author of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* certainly had several other sources at his disposal[31] that may have provided additional biographical information about some of the musicians, but it remains likely that he relied largely on the works of Nawā'ī as one of his primary sources of information about the musicians discussed in his *Histories of Musicians*. As is commonly the case in later sources, the author took it upon himself to aggrandize and hyperbolize the content of the earlier sources that he had at his disposal.

Returning to what is told in the *Khamsat al-mutakhayyrīn,* Nawā'ī requested that a treatise on music be written by Mawlānā 'Alīshāh Būka and that several other musicians such as Mīr Murtāz[32], 'Abdullah Marwārīd, and Binā'ī, and 'Abdurahmān Jāmī, also composed musical treatises. Of these musicians, the treatises that have been preserved to the present day are one treatise of 'Alīshāh Būka[33], the *Risāla dar mūsīqī* of Binā'ī (d. 1513), and the *Risāla-i mūsīqī* of 'Abdurahmān Jāmī (d. 1492). These musical treatises, all from the late 15th century, represent the last works of the Systematist school of musical theory. The treatises of 'Alīshāh Būka, Binā'ī, and 'Abdurahmān Jāmī all provide precise instructions for the division of the intervals and for the structure of the *maqām, shu'ba*, and *avāz* modes, and follow very closely those modes described in the writings of Abdulqādir Marāghī (d. 1435)[34], and his predecessors Qutb Ad-Dīn Shirāzī (d. 1310) and Safīuddīn Urmawī (d. 1294).

[31] Mullā Mojizī, the author of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn,* tells us the sources which he used in writing his work, and these sources included: *Tarīkh-i Rashīdi, Tawārīkh-i Tabari, Rawzat Al-Safā, Tawārīkh-i hukama, Tawārīkh-i Ajam, Tawārīkh-i 'Arab*. He also mentions that he benefited from the works written by Pythagoras, Al-Farabi, Pahliwān Muhammad Kushtīgīr, and Nawā'ī. There are several apocryphal works in Persian that have been attributed to Pythagoras, but they are rare. There are no known works attributed to Pahlivān Muhammad unless Mojizi was mistakenly to the work entitled *Hālati Pahlivān Muhammad* that was written by Nawā'ī. Based on the text of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn*, it seems that his primary sources were the works of Nawā'ī.

[32] Also referred to in some sources as Amīr Murtāz.

[33] While Nawā'ī tells us that 'Alīshāh Būka composed a treatise entitled *Asl al-wasl* this treatise is not known to have been preserved to the present day. There is however another treatise composed by 'Alīshāh Būka entitled the *Muqaddima al-usūl* which is housed in the library of Istanbul University (MS F1097). In the introduction to this treatise 'Alīshāh Būka mentions an earlier work of his entitled *Usūl al-wasūl* so it clear that 'Alīshāh Buka is the author of two treatises on music.

[34] Wright (1996, p. 669) observes that 'Alīshāh Būka Awbahī closely follows Marāghi, while Ishāq Rajabov's study (1963) of the modes found in Jāmī and Al-Husaynī's treatises also indicates that these

A single copy of a treatise by 'Alīshāh Būka has been preserved[35], and although Nawā'ī tells us his treatise was entitled *Asl al-wasl*, the only manuscript we have which was authored by 'Alīshāh Būka bears the title *Muqaddima al-usūl*[36]. According to what 'Alīshāh Būka tells us in the introduction to *Muqaddima al-usūl*, he authored two works on music, the first of which was entitled *Usūl al-wasūl*:

> *"It should be said that I, your humble servant, am 'Alīshāh bin Hājī Būka Awbahī and this is a treatise about all topics of the science of music and it is entitled* Muqaddima al-usūl, *and previously I had the intention, and managed to complete, another work also about this science which was entitled* Usūl al-wasūl[37]*."*

'Alīshāh Būka goes on to tell us that the *Muqaddima al-usūl* was written in order to clarify some of the more complicated topics and problems of the theory of music that were presented in his earlier treatise, the *Usūl al-wasūl.* In his *Khamsat al-mutakhayyrīn* Nawā'ī had referred to 'Alīshāh Būka's treatise as *Asl al-wasl*, but this title may be the product of a copyist error since the words *asl*, *wasl*, and *usūl* and *wasūl* in the Persian script all bear a very close resemblance to one another and are composed of the same letters[38]. Furthermore, it is apparent from Nawā'ī's comments that he was not completely satisfied with the treatise *Usūl al-wasūl* that 'Alīshāh Būka had written at Nawā'ī's own request. In his introduction to his second treatise the *Muqaddima al-usūl,* 'Alīshāh Būka seems in a way apologetic for the faults of his first treatise and is perhaps even seeking forgiveness from his benefactor and patron as he requests the reader to favor his second, more-comprehensive treatise[39]. From what Nawā'ī tells us, it seems as though the request for a musical treatise may have first been given to 'Alīshāh Būka, after which several other musicians also wrote treatises. In his *Risāla dar mūsīqī*, Binā'ī makes respectful mention of 'Alīshāh Būka as an expert authority on music (Wright, 1996, p. 667). Although Binā'ī makes no mention of 'Alīshāh Būka's treatises, the mention of his expertise and authority may be taken as an indicator that 'Alīshāh Būka was already established as one of the older masters in the court of Bāyqarā.

---

authors closely followed the modal system expounded by Marāghī. Ishāq Rajabov's study of the modes given by Jāmi and Husayni show that their modal system is almost identical to the modes given by Marāghi according to Murat Bardakçı's study (1986, p. 64-77).

[35] In the treatise, the authors name appears as 'Alīshāh ibn Hājī Būkah Awbahi, and his *Muqaddima al-usūl* is preserved in the Istanbul University library as MS F1079.

[36] See Owen Wright, 1996, for a discussion of the *Muqaddima al-usūl* and several other Timurid musical treatises.

[37] 'Alīshāh Ibn Hājī Būkah Awbahi, *Muqaddima al-usūl,* Istanbul University MS F1079 (translation by Will Sumits).

[38] In this case, the words *asl* أصل and *wasl* وصل, and *usūl* أصول may have been misunderstood by the copyists of some copies of Nawā'ī's *Khamsat al-mutakhayyrīn*, or the copyist may have understood الوصل to have been a corrupted form of الأصول and taken it upon himself to correct what he believed was a mistake. Luckily we have testimony from 'Alīshāh Būka himself that his first treatise was entitled *Usūl al-wasūl* (MS F1097, f. 1).

[39] *Muqaddima-i usūl* (University of Istanbul, Ms. F1097, f. 2b).

The *Muqaddima al-usūl* of ʻAlīshāh Būka does not specify the date of its writing. While it is certain that his earlier treatise, the *Usūl al-wasūl,* was definitely written prior to the death of ʻAbdurahmān Jāmī (d. 1492) since it is already mentioned in Nawā'ī's *Khamsat al-mutakhayyrīn,* it would seem logical that the *Muqaddima al-usūl* might have been written subsequently to the *Khamsat al-mutakhayyrīn* since it is not mentioned by Nawā'ī. In any case, the *Muqaddima al-usūl* must be considered to be the more mature and complete treatise of ʻAlīshāh Būka. While the *Muqaddima al-usūl* of ʻAlīshāh Būka follows closely the model and modes of Marāghī, it has been noted by Owen Wright that ʻAlīshāh Būka does present several differences that may be indicative of slight changes in the modal corpus[40] that may have occurred since the time of Marāghī[41] (d. 1435). These differences notwithstanding, ʻAlīshāh Būka is firmly rooted in the Systematist school of his predecessors, especially Marāghī who had died in Herat approximately 60 years before Būka completed his treatise on music. While it is clear that ʻAlīshāh Būka was primarily active in Herat, there is a story in the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* that tells how he died one day at a musical gathering in Samarqand in the middle of a performance by a musician named Mawlānā Nu'mān Samarqandī:

> *"One day, at a gathering of scholars in Samarqand, Mawlānā Nu'mān Samarqandī sang a* ghazal *composed by Shamsiddīn Tabrīzī while playing the* satār*. Immediately, the scholars lowered their heads bathed in deep contemplation, and about ten people soon fell unconscious. Hazrat Mawlānā 'Alī was also at this gathering and, losing consciousness, he departed from this world[42]. The news of his passing spread quickly in every direction. When the* pādishāh *heard this news he sentenced the great master Mawlānā Samarqandī to go to prison. After spending five years in prison, he too passed away."*

The most frequently mentioned and best known musicians in Bāyqarā's court were certainly ʻAlīshīr Nawā'ī, and ʻAbdurahmān Jāmī, and ʻAbdullah Marwārīd. While Nawā'ī and Jāmī were very familiar with the theory and practice of music of the time, ʻAbdullah Marwārīd is the only one of the three that is known to have been an

[40] Wright points out that according to ʻAlīshāh Būka, the upper tetrachord of *buzurg* is the *navrūz* tetrachord (180-114-204) rather than the *rast* tetrachord (204-180-114) as in Marāghī. As such, Būka's definition of *buzurg* is the same as that of Urmawī. Būka also notes, as Shīrāzī did, that the *hijāz* tetrachord has a central interval which is larger than a whole tone despite the conventional notation of (180-204-114). Būka's definition of *husaynī* also shows that the tetrachord species are reversed from that given by Marāghī (Wright, 1996, p. 669). These changes are not so much new developments as they are reversions to earlier variants given by Shīrāzī and Urmawī.

[41] There are other differences in ʻAlīshāh Būka's treatise as well. For instance, Būka included 133 different *advār* tone rows, while Husaynī gives only 91 *advār* tone rows based upon all possible combinations of the seven tetrachord species and thirteen pentachord species (7x13=91). See Būka's list of *advār* (MS F1097, f. 19b-24b). Marāghī, Jāmī, and Shirāzī give only 84 *davr* in their lists of *advār*.

[42] We can assume that Mojizī is indeed referring to Mawlānā ʻAlīshāh Būka, who he had already erroneously referred to as Mawlānā ʻAlī. Earlier in his treatise, Mojizīi told us that Mawlānā ʻAlī "lost his mind and died as a result of the great amount of opium he used", a detail that is corroborated by Nawā'ī who said that his opium use led him to "become estranged from his work and intellect".

instrumentalist[43]. Based on what we learn from Nawā'ī, Vāsifī, the *Bābūrnāma,* and the *Tārīkh-i Rashīdī*, we see that 'Abdullah Marwārīd was respected as a great talent in several of the arts, including music. His musical talent is most apparent from the many references to his mastery of the *qānūn*. While the *Bābūrnāma* tells us that 'Abdullah Marwārīd was without equal in regards to playing the *qānūn*, we learn from the *Tārīkh-i Rashīdī* that his musical skill may have exceeded his talent in other of the fine arts:

> *"Khoja 'Abdullah Marwārīd has already been mentioned among the* mawlānās *for his scholarship, and with Hilālī and Ahlī for his poetry, and along with Mīr Hayy and Mullā Darvīsh for his* ta'līq *calligraphy, and after Sultān Muhammad Nūr for his* naksh-ta'līq *calligraphy, but he was not without equal in those arts. He was, however, peerless on the* qānūn*. The* girift *style*[44] *of playing was his inovation. Formerly, the* qānūn *was an instrument to which one would not be very inclined if other instruments were present because it is so insipid. Khoja 'Abdullah however made it such that no one would care for any other instrument when his* qānūn *was being played. Since he was a master at it, and it was his outstanding achievement, he is listed at the head of the group*[45]*."*

This passage attests to 'Abdullah Marwārīd's place among the great instrumentalists of the late 15th century, and perhaps as the greatest of the *qānūn* players. It also suggests that he may have been one of the most important figures in popularizing the *qānūn,* because it is apparent that the *qānūn* seems to have enjoyed a period of increased popularity in the 16th and 17th centuries[46]. Vāsifī mentions 'Abdullah Marwārīd in several places in his *Badāyi' al-waqāyi'* when describing musical gatherings at the court of Husayn Bāyqarā and elsewhere where the musicians present included 'Alīshīr Nawā'ī, 'Abdullah Sadr Marwārīd, Hafiz Basīr, Pahliwān Muhammad, Mawlānā Binā'ī and others (Vāsifī, 1970, p. 494; Asadī, 2002, p. 32). 'Abdullah Marwārīd was not only a musician, but was also the secretary and vizier for Husayn Bāyqarā for many years[47] and authored several works[48] including a

[43] There has been some confusion as to the identity of 'Abdullah Marwārīd in some of the later sources, and in recent scholarship as well. Some sources suggest that there may have been two people named 'Abdullah Marwārīd in late-Timurid Herat.

[44] This *girift* style of playing is also mentioned as an innovation of 'Abdullah Marwārīd by Darvīsh 'Alī Changī (mid 17th century) who gives a detailed explanation of the *girift* method which involved rubbing the plectrum against the strings in a way which produced a pleasant sound. Darvīsh 'Alī also says that this technique was also adopted by *chang* players. *Tuhfat as-surūr* (MS 468/1 Beruni, f. 31a).

[45] This is from the English version of the *Tārīkh-i Rashīdī*, volume II, translated by Wheeler Thackston, 1996, p. 131.

[46] There are many references to *qānūn* players in the treatise of Darvīsh 'Alī Changī which suggests it was among the most popular instruments of the 16th and 17th centuries.

[47] Shihābiddin 'Abdullah Marwārīd's father, Shams al-Dīn Muhammad (d. 1498), had been a vizier for both Abū Sa'īd and for Husayn Bāyqarā who appointed him as a trustee to the land endowed to the shrine of the sufi saint 'Abdullah Ansārī. 'Abdullah Marwārīd grew up within Bāyqarā's circle of ministers and eventually rose to the position himself. See Subtelny, 1988, p. 494. 'Abdullah Marwārīd was also the *parvānachī* of Husayn Bāyqarā and held the responsibility for receiving the emir's guests. Afsahzād (EAST v. 1, p. 15).

compendium of his own poetry which he composed under the pen name Bayānī. He was a *shāgird* of ʻAbdurahmān Jāmī[49] in poetry and perhaps in music as well, and although it is known that he also composed a treatise on music, this treatise is not known to have survived[50].

Although he is more widely remembered for his poetry, ʻAbdurahmān Jāmī is also often mentioned as having been one of the important musicians of the time. Jāmī was indeed an influential figure in the artistic and religious environs of Bāyqarā's court, and he was very knowledgeable in many fields of learning and skilled in many arts of the time. He also became very wealthy through his lands and other privileges awarded to him by Bāyqarā and his friend and colleague ʻAlī Shīr Nawā'ī. In this way, he himself acted as one of the patrons of artists and musicians in Herat up until his death in 1492. Nawā'ī was very close to him, and dedicated his work *Khamsat al-mutakhayyrīn* to Jāmī after his passing, in which Nawā'ī tells us that Jāmī wrote a treatise on music. The musical treatise of Jamī has been preserved in many copies and follows closely the format and topics characteristic of the treatises of the Systematist school of musical theory of the 13th-15th centuries.

Nawā'ī was also very familiar with all of the musical forms of the time, and his thorough familiarity with the theory and practice of music was a natural result of his education in the arts and his constant interaction with the musicians of his day. He certainly studied music and in his *Majālis al-nafā'is* he tells us that he was a *shāgird* of the great musician Khoja Yūsuf Burhān. His mastery in the art of poetry allowed him a great knowledge of the science of poetic meters, *ʻarūz,* which was and still is very closely tied to the art music in Central Asia and the greater Islamic world. His close association with the most talented musicians of his day resulted in the creation of new musical works and reflects the atmosphere of collaboration that seems to have prevailed in the artistic circles of the court in Herat. We learn from Vāsifī in his *Badāyi' al-waqāyi'* how one such piece was co-created:

> *"Amīr ʻAlīshīr Nawā'ī had a* ghazal *in the* mustazād *meter, for which Khoja ʻAbdullah Sadr Marwārīd*[51] *composed a* sawt*. It became known as* ʻsarmast va girebān chāk' *and it gained fame such that there was not a house or a palace in all of Herat in which this song was not found*[52]*. Then Hāfiz Qirāq sang this sawt along with the qānūn, and then the nobility and the people on the street and gatherings of all sorts*

---

[48] Shihābiddīn ʻAbdullah Marwārīd is known for his *Sharaf-nāma,* a collection of chancellery documents (Subtelny, 1988, p. 494), and was the author of *Tamsilāt* and also *Tarassūl* which was a collection of imperial orders, state records, and diplomatic documents (EAST v. 1, p. 15, Afsahzād).

[49] Afsahzād (EAST v I, p. 15)

[50] In Nawā'ī's *Khamsat al-mutakhayyrīn,* there is mention of the treatise on music written by Shihābiddīn ʻAbdullah Marwārīd.

[51] ʻAbdullah Sadr Marwārīd was the son of Muhammad Marwārīd. He was an accomplished musician and composer who played the *ʻud* and the *qānūn* and is credited with several compositions such as ʻ*Peshrav-i Sadr'*, ʻ*Amal-i Māhliqā*', *'Naqsh-i Marwārīd'*, and *ʻQavl-i Dilangīz*'.

[52] It is interesting to note that in some copies of the late 19th century Khorezmian *tanbūr* notation, there are songs bearing the titles *"Chāk-i giribān"* and *"Tarāna-i chāk-i giribān"*, and the poetic text given for the latter is a poem of ʻAlīshīr Nawā'ī. See O'zbek Notasi, 2007, p. 259.

> *were playing the chāk. The lovers and the beloved all came together side by side and requested this song from the musicians of the gatherings."* (Vāsifī, 1970, p. 438-439. Also Subtelny, 1984, p. 146; and Asadī 2002, p. 38)

This passage illustrates how Nawā'ī, through his poetry, was also active in the creation of new musical works. Vāsifī's story about the collaborative creation of the "*Girebān chāk*" raises an interesting question as to the possible survival of this composition until recent times. There are several *tanbūr* tablature notations that were written in the area of Khorezm in the late 1800's and early 1900's that record the notation and poetry for a song entitled "*Chāk-i girebān*" and also the "*Tarāna-i chāk-i girebān*". These two pieces belong to the repertoire of *dutār maqām* pieces, which is believed to be the oldest stratum of musical repertoire in Khorezm[53]. Interestingly, the poetry of the *Tarāna-i chāk-i girebān* is a poem of Nawā'ī[54]. While the poetic meter does not correspond to the *mustazād* poetic meter, the rhythm of the *Tarāna-i chāk-i girebān* given in the Khorezmian *tanbūr* notation bears a close resemblance to the *mustazād* rhythm that is given by Abdurauf Fitrat in 1927 in his *O'zbek klassik mūsīqasi va uning tarikhi*[55].

While the existence of the *Chāk-i girebān* may be an example of possible peripheral survival of the *Chāk-i girebān* composed by 'Abdullah Sadr Marwārīd and set to the poetry of 'Alīshīr Nawā'ī, it is not possible to verify with any certainty. Nawā'ī, although primarily remembered for his poetry, has also been praised over the centuries for his musical abilities. Such praise may be the result of aggrandized post-humus attributions although it is known from Nawā'ī's own writings that he did study music and so it is possible that he may have composed music as well. Until recent times he has retained a position among the great musicians of history, as is witnessed by the following passage from the *Tawarīkh-i mūsīqīyūn*:

> *"The eighth great master of music was Hazrat Nizāmiddīn 'Alīshīr Nawā'ī. From his own books of poetry it is clear that this great master possessed every quality of moral uprightness and kindness. From reading his* "Kulliyāt", "Chārdivān", *his* "Khamsa", *and other of his 36 works, I have become well acquainted with his moral character and his passions. In addition to his mastery over the precious sciences, he also received his education in the science of music from his own teacher, Hazrat Jāmī. Every evening he would play the* satār *or tanbūr, singing* ghazals *that he himself had written, or singing devotional poetry, and he would enter into a serene state of consciousness. He composed the* navā

[53] The *Khorazm musiqi tarikhcha* tells us that the *dutār maqām* are the oldest in Khorezm, 1925, 1998, p. 26.

[54] The poetic text of the first song, *Chāk-i girebān* does not contain a *nisba*, but it may or may not also be a poem of Nawā'ī.

[55] Fitrat gives *mustazād* as: *bum bak bum bak* [rest] (Fitrat, 1927, 1993, p. 14) while the Khorezmian notation for *Tarāna-i chāk-i girebān* gives the rhythm: *tak taka gul tak gul* (O'zbek Notasi, 2007, p. 259). If the [rest] of Fitrat's *mustazād* is substituted with a *baka* (or *taka*), then the rhythms are permutations of the same rhythm, though their cycles start on different beats.

> maqām *and introduced it to the world*[56]*. This master came into the world in the year 843 (1439) in the sixth month. He saw 63 years in his life, wrote 63 books, and passed away in the city of Herat in the year 960 (1500) due to a blood illness."*

As has been discussed above, Nawā'ī was in the inner circle of artists at the fulcrum of the artistic life in the late Timurid court of Herat, and inspired the writing of several of the important musical treatises of the time. Other than the treatises of Jāmī, Binā'ī, and 'Alīshāh Būka which have been mentioned above, another treatise on music that survives from the time of the late-Timurid ruler Husayn Bāyqarā (ruled 1470-1506), is the treatise *Qānūn-i 'Ilm va 'Amal-i Mūsīqī* (c. 1496) of Zayn Al-'Ābidīn Al-Husaynī. This treatise may be mentioned alongside the aforementioned treatises as one of the most comprehensive musical treatises of the time. Zayn Al-'Ābidīn Al-Husaynī's treatise is dedicated to 'Alī Shīr Nawā'ī, and may have been written at his request[57], although it may have been written at some point after Nawā'ī wrote his *Khamsat al-mutakhayyrīn*[58] (c. 1492), since it is not mentioned by Nawā'ī. Although he is not included in Mojizī's *Tawarīkh-i mūsīqīyūn,* Zayn Al-'Ābidīn Al-Husaynī is worth mentioning since he appears to have played an active role in the dispersion of the Herati *maqām* tradition following the death of Husayn Bāyqarā (1506) and the end of Timurid rule in Herat.

Zayn Al-'Ābidīn Husaynī's origins are slightly ambiguous. The available information about Zayn Al-'Ābidīn Husaynī indicates that he was active in Tabrīz, Herat and Anatolia, although his birthplace is disputable[59]. The Ottoman *tazkīra* of Kınalızāda[60] says that he served in the courts of Amasya and Manisa after having been in Tabrīz and Herat where he served in the courts of Sultān Ya'qūb and Husayn Bāyqarā[61]. Further biographical information about Zayn Al-'Ābidīn Husaynī is given by Darvīsh 'Alī

[56] Mention of the *muqām navā* are plentiful in treatises going back to the 13th century and predate Nawā'ī by two centuries, so Mojizī's attribution of *muqām navā* to Nawā'ī is certainly false, although he may have composed in *muqām navā*.

[57] I. Rajabov, 1963, p. 19. The only known copy of Zayn Al-'Ābidīn Al-Husayni's *Qānūn-i 'ilm va 'amal-i mūsīqī* is preserved in the Literature Museum of the Uzbekistan Academy of Sciences. Inv. no 42.

[58] This is based on the assumption that Nawā'ī would have mentioned it in his *Khamsat al-mutakhayyrīn* if it had already been written by then. It may have been composed prior to the *Khamsat al-mutakhayyrīn*, although it seems that Nawā'ī would have made mention of it, especially since Husayni was close to Nawā'ī and Jāmī, and had earned their respect through his scholarly and musical endeavors. Husayni is believed to have passed away in 1502 (DSh, p. 72), which suggests he wrote his treatise sometime between 1495-1500.

[59] The *Dānishnāma-i Shashmaqām* tells us that Zayn Al-'Ābidīn was born in 1436, the son of one of the teachers of the *Ikhlāsiyya* educational complex in Herat (DSh, p. 72, Rajabov). Although the *Ikhlāsiyya* complex was not founded until at least 1476 (Subtelny, 1991, p. 38), it is possible that his father may have been employed at the *Ikhlāsiyya* in his old age, although it seems unlikely. It is perhaps more likely that Zayn Al-'Ābidīn may have himself been affiliated with the *Ikhlāssiya,* or at least with the scholars and artists employed there.

[60] Hasan Çelebi Kınalızāde (d. 1604) was an Ottoman poet and biographer most well known for his *Tezkira-i Şuarā* that he completed around 1586. This work contains biographies of more than 600 poets and is one of the most comprehensive of the *tezkira* written during this time.

[61] See "*Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı"*, by Uzunçarşılı, Bulleten XLI, 1977, p. 83; and Pourjavadī, Phd, 2005, p. 36-37.

Changī (late 16th/early 17th c.) who refers to him as Zayn Al-'Ābidīn Rūmi, suggesting that he was originally from Anatolia. Darvīsh 'Alī tells us that he studied in Herat with Ustād Shādī. If he was indeed originally from Anatolia, it seems as though he may have returned to Anatolia after having spent some years in the courts of Sultān Ya'qūb in Tabrīz and in the court of Bāyqarā in Herat since in some Ottoman sources, he is mentioned as the "Persian *'ud* player Zayn Al-'Ābidīn[62]". He may have been one of the first wave of musicians from Herat to have arrived and served as a musician in the Ottoman courts following the end of Bāyqarā's rule in Herat.

According to Darvīsh 'Alī Changī, Zayn Al-'Ābidīn Husaynī is credited with several compositions including three *peshrav*s which he composed in the *'irāq* and *husaynī maqām*s, as well as an *'amal* and *naqsh* in *maqām navā*, which became very well respected compositions by the musicians of his day[63]. However, in the Ottoman sources that mention Zayn Al-'Ābidīn and his contemporaries, he is the only musician of his day in the Ottoman courts who is not accredited with specific compositions[64]. Abdurauf Fitrat, writing in the mid-1920's, tells us that Zayn Al-'Ābidīn was originally from Anatolia and following his stay in Herat, he returned to Anatolia and was welcomed by Sultān Qo'rqud[65]:

> *"One of Ustād Shādī's students was the Ottoman musician Zayn Al-'Ābidīn. He came to Herat from his Anatolian homeland, and he learned music from Ustād Shādī. He earned the respect of Bāyqarā and Nawā'ī, and eventually returned to his homeland. He played the 'ud and the chang very well. One of the Ottoman rulers, Sultān Qo'rqud, heard his playing and replied, "You were in the court of Sultān Ya'qūb and Sultān Bāyqarā!" and bestowed great gifts upon him[66]."*

Fitrat seems to have relied partially on the well know Ottoman *Tezkira-i Şuarā* of Hasan Çelebi Kınalızāde (d. 1604) for this story[67], although the *Tezkira-i Şuarā* offers a much more complete version of the story, and suggests that Zayn Al-'Ābidīn Husaynī was initially wholly unfamiliar with the Ottoman musical traditions of the time. The *Tezkira-i Şuarā* tells of "Zayn Al-'Ābidīn, whose *'ud* and *kemanche* playing was well-

---

[62] Feldman, 1996, p. 45.

[63] *Risāla-i Mūsīqī* of Darvīsh 'Alī Changi, MS 7005-111, Berūni archive, Tashkent; and Darvīsh 'Alī, MS 264, Dushanbe, mentions only three *peshrav.* These are also noted by Pourjavadī, 2005, p. 37; and A. Rajabov, *DSh*, 2009, p. 72.

[64] See Feldman, 1996, p. 45, and Uzunçarşılı, Bulleten XLI, p. 79-114.

[65] Qo'rqud (1467-1513), or Korkut, was the son of Bayezit II, who was the governor of Amasya, and appointed his son Korkut to rule over the region of Sarukhan that was centered around Manisa. Korkud was himself a composer of music and is accredited with the composition of a *peshrav* in the *kurdī maqām* and several other *peshrav*-s. Feldman refers to Korkut as a major figure in Turkish music (Feldman, 1996, p. 45), and as such Korkut's love of music would suggest he was also an eager patron of music who might have attracted musicians from neighboring lands, perhaps even as far as Tabriz.

[66] *Uzbek Xalq Musiqasi va Uning Tarixi* by Abdurauf Fitrat, [1926] 1993, p. 44.

[67] Fitrat was in contact with the Ottoman musicologist Rauf Yekta in the first decades of the 19th century, and may have had access to Rauf Yekta's personal archive and library including his copy of Kınalızāde's *Tezkira-i Şuarā,* or perhaps it was Rauf Yekta who told Fitrat about this passage from *Tezkira-i Şuarā.*

known throughout the Iranian world[68]", and that he arrived and was welcomed at the court of Shāhzāde Ahmed, the ruling prince of Amasya (ruled 1492-1512). Sultan Qo'rqud, who was ruling nearby Manisa at the time, heard of his arrival and invited Zayn Al-'Ābidīn to his court. Sultan Qo'rqud was himself a musician and composer, and requested Zayn Al-'Ābidīn to compose a suite of music for him. The story relates that Zayn Al-'Ābidīn was unfamiliar with the Ottoman musical tradition of the time, and the suite that he composed was not well received by Sultan Qo'rqud. Sultan Qo'rqud confronted him telling him that his composition did not match his reputation as a musician and composer, and Sultan Qo'rqud then performed a suite on instruments called the *gadā-i rūh* and the *rūhafzā* to the amazement of Zayn Al-'Ābidīn. Ashamed, Zayn Al-'Ābidīn composed another suite of music that finally won the favor of Sultan Qo'rqud. The *Tezkira-i Şuarā* goes on to say:

> *"When Zayn Al-'Ābidīn had to leave the side of Sultan Qo'rqud, the Sultan brought him a large tray filled with gold, and piled a large mound of coins on top of it, and then requested his forgiveness saying, "You have been in the courts of Sultān Ya'qūb and Sultān Bāyqarā, and have seen their great generosity and gifts. Compared to their generosity, what I have given you is but a small drop in the ocean."*

According to what is told in the *Tezkira-i Şuarā*, Zayn Al-'Ābidīn's lack of knowledge about the Ottoman music traditions suggests that his initial musical education occurred in Herat and Tabriz prior to his arrival to the Ottoman empire, and the *Jama'āt-i Mutribān* (c. 1525) affirms that Zayn Al-'Ābidīn's son Ni'matullah was a *chang* player in the Ottoman court of Sultān Ahmed, and his grandson Halīl was a *kemanche* player in the court of Sultān Sulayman. Despite the conflicting information regarding Zayn Al-'Ābidīn's origins, it is apparent that he was active in both the Ottoman and the Timūrid courts, and appears to have stayed in Anatolia after his arrival from Herat and Tabriz. He may have helped to transmit the musical knowledge cultivated in the Heratī school of *maqām* to the Ottoman court musicians of the early 16th century. In any case, some of the treatises written in late Timurid Herat would have surely found their way to the Ottoman empire and may have exerted an influence on the subsequent development of the *maqām* tradition there.

There may have been close lines of transmission of musical knowledge from the time of Marāghi (d.1435, Herat) to the musicians in the court of Husayn Bāyqarā. There is some evidence that suggests that one of the prominent musicians in Bāyqarā's court, Khoja Yūsuf Burhān, was a student of 'Abdulqādir Marāghī. This idea is based upon a reference found in an anonymously authored Persian musical treatise entitled *Khadā'iq al-naghamāt*[69] and a brief passage found in Najmiddīn Kavkabī's (d. 1535) *Risāla-i*

[68] *Ajam* was the old Ottoman term used to refer broadly to the Iranian world, but may have also included areas just east of the Ottoman empire, including Tabriz, and possibly some Arabic-speaking areas of Syria.

[69] This connection between these two figures has been noted by A. Djumaev who has studied the *Khadā'iq al-naghamāt* (MS Vve 114, Bursa) and cites the following passage: "It is not a secret that the noble Bukharan Mavlānā Kavkabi was a disciple of Khoja Yūsuf Burhān, who was himself a disciple of Khoja 'Abd Al-Qādir." See A. Djumaev's article, 1997.

mūsīqī. While Khoja Yūsuf Burhān is not in included in Mojizī's *Tawārīkh-i mūsīqīyūn,* he appears to have been an important figure in the musical life of Herat under Husayn Bāyqarā, and possibly under his predecessor Mirza Abu Sa'īd (d. 1469) as well. He is mentioned by Nawā'ī on multiple occasions, and by several other authors as well. In his *Majālis al-nafā'is,* Nawā'ī even tells us that he himself was a student of Khoja Yūsuf Burhān in the art of music:

> *"Khoja Yūsuf Burhān was a close kin of the Shaykh al-Islām, Shaykh Ahmad-i Jām, may his secrets be protected. He occupied himself with the path of asceticism and mysticism and followed the principles of austerity and isolation. He was a leader for all those on the path of mysticism. He often composed music for his own poems. He composed an 'amal in isfahān for the following verse: "*The season of happiness, desire, life, and ecstasy has arrived. How wondrous if a beggar has reached the desire of the heart!*" I, your humble servant, am a student of his in the art of music. He passed away in Jām and his tomb is beside that of the Shaykh's."*

That Nawā'ī would respectfully refer to Khoja Yūsuf Burhān as his own teacher is indicative of his place among the inner circle of elder musicians and music teachers. An anonymously authored Persian musical treatise from the 16th century, *Khadā'iq al-Naghamāt,* refers to a direct line of transmission from 'Abdulqādir Marāghi to Khoja Yūsuf Burhān then on to Kavkabī, but seeing as this treatise appears to date only from the late 16th century, it seems more likely that the line of transmission may have traversed at least one other intermediary musician of the mid 15th century. While the historical timeline does allow for the narrow possibility of a direct transmission between Marāghi and Khoja Yūsuf Burhān, it remains unlikely.

Writing not long after the fall of Timurid rule in Herat and the death of Husayn Bāyqarā (d. 1506), the musician and scholar Najm Ad-Dīn Kavkabī (d.1535) tells us in his treatises that his 'teacher's teacher' was Khoja Yūsuf Burhān, but nowhere do we find any mention of the name of Kavkabī's actual teacher. Najm Ad-Dīn Kavkabī had gone to study in Herat in his youth, in the time of Husayn Bāyqarā, and was mentioned by Nawā'ī as a talented young astronomer from Bukhara. Interestingly enough, in his treatise on music Kavkabī does also refer to the ties between Khoja Yusūf Burhān and 'Abd Al-Qādir Marāghi. In the ninth chapter of his *Risāla-i mūsīqī* he acknowledges the line of transmission as follows:

> *"I am an intermediary transmitting the teachings of Khoja Yūsuf Burhān, who was the teacher of my teacher, and who was the student of the master Khoja 'Abdulqādir, peace upon him*[70]*."*

In his role as a music teacher, Khoja Yūsuf Burhān may be considered one of the active and important music educators in Herat. Another source that provides us with a

[70] From the *Risāla-i mūsīqī* of Kavkabī (MS 468/IV, f. 5b) preserved in the Al-Berūnī archive in Tashkent. This passage also appears in the copies of Kavkabī's treatises housed in archives in Iran, including those of the Kitābkhāna-i majlisī, the Kitābkhāna-i Malik, and the Kitābkhāna-i Sipahsālār as published by Sabetzadeh, 2003, p. 56.

brief biographical account of Khoja Yūsuf Burhān also attests to his prominent role in musical education during the late 15th century in Herat. This early 16th century treatise, is entitled the *Nihāl al-aswāt.* The author of the *Nihāl al-aswāt* acknowledges a line of transmission of musical knowledge going back to Khoja Yūsuf Burhān:

> *"It has been my intention to make known what the maqām are and how they are found, and what the six avāz are and the twenty-four shu'ba and all of the different rang and how many there are and from where they are found within this science, especially according to the teachings of the master Darvīsh Fadhlullah Nayī who was from Barmādkhāf and who was unrivalled in the science and practice of this art in his time. He was the successor of Khoja Yūsuf Burhān ad-Dīn, peace upon him, who was the offspring of Shaykh al-Islam Ahmed Qayyam, may his secrets be protected."*

Having been the teacher of Nawā'ī, Darvīsh Fadhlullah Nāyī[71], the teacher of Najmiddīn Kavkabī' teacher and others who went on to teach music and carry on the tradition following the fall of Timurid rule in Herat, Khoja Yusuf Burhān stands out as one of the important sources of musical knowledge in the court of Bāyqarā. And while he is not mentioned in the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn,* he is worth mentioning here because of his active role in the musical life of late Timurid Herat, and as a colleague and contemporary of many of the musicians discussed by Mojizī in his *Tawārīkh.* He also appears to be the closest link in the chain of transmission of musical knowledge linking 'Abdulqādir Marāghī to the musicians that surrounded Husayn Bāyqarā's court in Herat, especially considering the fact that since Marāghī (d. 1435) spent the last years of his life in Herat, some of his students may have served as teachers for figures such as Khoja Yusuf Burhān, 'Alīshāh Būka, and Ustād Shādī, who in turn became the musical elders of Herat towards the end of the 15th century.

Mojizī's lengthy description of the musician Pahliwān Muhammad Kushtīgīr[72] is primarily based on a brief monograph written by Nawā'ī that he dedicated to Pahliwān Muhammad and entitled *Hālāt-i Pahliwān Muhammad Abu Sa'īd*[73]. He is also mentioned in Nawā'ī's *Majālis an-nafā'is* where he is described as a "wrestler, and master of *advār*, and other arts". Similarly, Mojizī tells us that the anecdotes he relays about the musician Mawlānā Sāhib Balkhī derive primarily from the contents of a treatise entitled *Asrār-i Mūsīqī* that he attributes to Zāhīriddin Bābūr Shāh. And while copies of this treatise are known to have been in circulation by copyists in Kashgar during the first decades of the 1800's (Tomur & Baytur, 1982, p. 6), an extant copy has remained elusive. Nawā'ī

[71] This musician was mentioned by Nawā'ī in his *Majālis an-nafā'is* as Khoja Fadhl Allah as a musician who was originally from Kerman and came to Herat where he spent five years in service at the court of Husayn Bāyqarā.

[72] This copy of the *Tawārīkh* spells his name as Kushtingīr, and subsequent studies have repeated this orthography, but this seems to have been an error by the copyist who seems to have mistaken a ی for ن. According to Nawā'ī, Pahliwān Muhammad Abu Sa'īd was well known as a wrestler (Persian: *kushtī gīr* or *koshtī gīr*). The term *kushtī* comes from the Pahlavi *kustīk,* and is pronounced as *kushtī* in Dari and Persian.

[73] Although *Hālāt-i Pahliwān Muhammad* is extant in multiple copies, I have not had the opportunity to study this work.

mentions the musician Mawlānā Sāhib who, in addition to being a talented musician, was also an excellent chess player and an expert at composing and reciting *muamma.* According to Nawā'ī, he was from the region of Kabūd-Jama, a district in the eastern part of ancient Astarābād, or modern-day Gorgān on the southeast corner of the Caspian Sea. However, there is no mention by Nawā'ī of the fantastic story of Sāhib Balkhī and the sorrow-laden suicidal nightingale who, thrusting himself against the pegs of the *tanbūr,* falls lifeless to the ground as the spectators lose consciousness in disbelief. This story, Mojizī tells us, is found in the *Asrār-i mūsīqī,* and it seems likely that Mojizī may have relied on the *Asrār-i mūsīqī* for the anecdote and information he presents about Mawlānā Nu'mān Samarqandī and Safāyī Samarqandī as well[74], since they are not mentioned in any of Nawā'ī's works nor are they found in the other historical sources that Mojizī cites as his sources. The similarity of content in the anecdotes about Sāhib Balkhī and Nu'mān Samarqandī suggest a common source for both stories, but until a copy of this treatise becomes accessible, we cannot say for sure.

Moving on from the musicians of late Timurid Herat, Mojizī includes two musicians that are of particular importance to the musical history of Eastern Turkestan. His lengthy accounts of the lives and musical works of Qadīrkhān Yarkandī and Āmānnisā Khān serve to secure a place for the Yarkand Khanate of Eastern Turkestan within the musical history of greater Central Asia. Although there are several brief references to Qadīirkhan Yarkandī in other sources, the case of Āmānnisā Khān is exceptional due to the fact that the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* is the only historical source to mention her existence. Despite the late date of this singular description of Āmānnisā Khān, she has since been championed, along with Qadīrkhān Yarkandī, as the progenitor and musical hero of the Uyghur *on ikki muqām* tradition. The promotion of Āmānnisā Khān as a cultural hero has occurred largely through the officially sponsored efforts of socialist cultural policy makers of the Chinese government, but she has also been adopted as a cultural hero in the collective historical memory of Uyghurs from all over Xinjiang province. In many ways, Mojizī's intention to carve a niche for Khotan in the musical history of Central Asia has been reinforced and realized by Chinese Socialist cultural policy[75], but it remains a process of re-imagining history that has been common throughout the ages.

It is likely that much of Mojizī's information regarding Āmānnisā Khān was gathered from oral traditions that were in circulation in the area of Khotan and Yarkand[76]. And

[74] According to dates given by Mojizī for these musicians, and the anecdotes themselves that mention Mawlānā 'Alī ('Alīshāh Būka) as having been a contemporary of Nu'mān Samarqandī, we can tentatively place these musicians in the mid-late 15th century in the courts of Mirza Abu Sa'īd and Husayn Bāyqarā.

[75] A cogent survey of the construction of Āmānnisā Khān as a cultural here has been published by Elise Anderson: "The Construction of Āmānnisā Khān as a Uyghur Musical Cultural Hero" in *Asian Music*, 43, Winter 2012, University of Texas Press.

[76] The Ethnicities Research Institute of the Chinese Academy of Sciences carried out expeditions in Khotan between 1956-1959 and found several oral traditions in circulation about Āmānnisā Khān, some that said she was the daughter of Qadīrkhān Yarkandī, others that said she composed multiple *dastan,* and that she created the *'Ishrat Angīz muqām* (Tomur & Baytur, 1982, p. 11-12). These oral traditions resemble some of what is told by Mojizī regarding Āmānnisā Khān but there is also the possibility that they may have been influenced by Mojizī's work since if had been written in Khotan one century prior to these expeditions.

although Āmānnisā is not mentioned in other sources, there are several sources that do refer to the musical achievements of her supposed husband, 'Abdurashīd Khān, who ruled the Yarkand Khanate from 1533 to 1560. The 19th century writer Mullā Mūsā Sāyrāmī wrote in his *Tarīkh-i 'amniya* and his *Tarīkh-i Hamidiya* that Abdurashīd Khān could sing well in both Turki and Farsi, and that he created the *'Ishrat Angīz maqām,* and even refers to him as the 'second Pythagoras' (Tomur & Baytur, 1982, p. 13). How these musical achievements came to be attributed to 'Abdurashīd Khāan is explained by Mojizī who says that due to his 'strong jealous feelings', 'Abdurashīd Khān attributed the *'Ishrat Angīz maqām* to himself. Regardless of these attributions, it is Āmānnisā Khān who today stands out as the foremost historical collector and organizer of the Uyghur *on ikki muqam* tradition, and the construction of this cultural icon is primarily based upon Mojizī's biography of her in the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn*.

2. Translation of the *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn*

[fo1. 1r]

In the name of God, the Merciful and Compassionate

Oh God, from your wisdom you gave color and scent to the flower. You made the nightingale to sing pleasantly in the orchard. The *rabāb*, *tanbūr, dutār, satār, 'oud*, *qānūn,* and *chang* cry due to your power. Allah, in the garden of your love, you are the one who causes the flower blossoms to smile. You cause the nightingales and parrots to sing and weep in love with the flower buds. As a noose made from Layla's hair was tied around Majnūn's heart, as Shīrīn's lips were colored from Farhād's blood, as the heat of the fire of 'Uzrā's beauty caused Wāmuq's body to sink into an ocean of tears, as Tāhir was imprisoned in a wooden trunk and cast into the Tarim river because of his love for Zohra, as beautiful stories were made about Zulaykhā's passion and of Yūsuf's beauty[77], make me a prisoner and vagabond out of love for that beauty! Turn me, your humble servant, into an impatient lover revolving around your light!

Having reached this point, let me take my *tanbūr* in hand out of my love for Him. When I long for His word, let me play! Occasionally I choose couplets of Nawā'ī extolling the glory of God, sometimes I recite verses of Lutfī in praise of Mohammad. Let me strike the strings of my *tanbūr*! [fol. 1v] Longing for my dear Beloved, let me grind the black blood of my heart into ink! In love of Him, let me wander all over the deserted wilderness! Praising You, let me write verses! Describing Your love, let me write poems!

[77] Here the author references five of the Uyghur *dastan* epics that have figured prominently in Chaghatai poetry from the region. In addition to *Layla and Majnun, Shirin and Farhad, Uzra and Wamuq, Tahir and Zahra,* and *Zulaykha and Yusuf*, several other *dastan,* such as *Bahram and Gulendom, Rabia and Sa'idin,* and *Ma'sud and Gulnisa* are also considered central to the Uyghur *dastan* collections. These epid *dastan*s are one of the most important literary contributions of late 18th/early 19th century Chaghatai writers from Eastern Turkestan. More than twelve different *dastan* were committed to writing by Eastern Turki authors during the last decades of the 18th century and first decades of the 19th century, and reflect a resurgence of literary activity that surfaced following the long period of literary dormancy that occurred during the hardline Islamic policies of Afaq Khoja (1626-1694) and his descendants.

Monajat (Appeal to God)

Oh God! You are my only purpose
You are the one that I worship
You are my reason for prostrating
You are my only guide[78]

I am your guilty servant
I am your sin-laden bondsman
I have become a prisoner in a cell of sorrow
You are my only guide

Oh, eternal provider of sustenance,
Tolerant one, oh Compassionate one!
Deliver me from this need,
You are my only guide

Oh Benevolent one, put Your love in my heart!
Let me play upon the satār and dutār
I have erred, please forgive me
You are my only guide

I, Mojizī, have become an impatient lover
I implore you, oh God, the one and only
I long for your mercy
You are my only guide

Praise belongs solely to God, the upbringer of the entire world! Peace and blessings be upon the Prophet of Prophets, Mohammad, and upon all of his family and companions! [fol. 2r] Following these praises, let it be known: greatest king of the nation of justice, the full moon of the night of generosity, the beautiful cypress of the orchard of preciousness, the only jewel of the ocean of greatness, father of the needy and guide of the poor and helpless, with a stature like that of Jamshīd, rich like Sulayman, furious like a tiger, glorious like Alexander, a kingly quality, the temperament of a dervish, the light of the homeland! From the light of Khotan's Shāh 'Alīshīr Hākim Beg, one beam of light has shown upon such an estranged, helpless and worthless one as I, a prisoner to shackles of sorrow, to the troubled wasteland of separation, far below all other people, one beam of light has managed to reach me, Mullā Ni'matullāh Oghli Mullā Ismatullāh Mojizī. He pulled a worthless one like me through the heaven of the sun and gave this order:

> *"Music is the cause of happiness and pleasure in life. From kings to beggars, and from saints to savages, all of humankind finds pleasure in this art and science. But who are the scholars and composers of this art?*
>
> [fol. 2v] *Who are the loyal guides, the masters of this science? To the present day many musicians know not who they are. You are a*

[78] Here I have translated the word *faryādras* (supporter, aide, helper) as 'guide'.

> *composer of music. You are the nightingale-like Sultan of the kingdom of verse, you are the sweet-spoken parrot of the empire of literature, you are a bringer of joy and happiness! Why don't you compose a treatise about the history of this marvelous art's greatest masters so that other musicians might be able to learn about them"*

Receiving this command, it was as if a poor ant was trying to support a mountain on his back, as if the whole sky fell down upon the back of a weak helpless one. I have no power to carry out this great command, and I am sorry that I also do not have the strength to excuse myself from this task! Sinking in this ocean of surprise, the following verse of the Qur'an came to my mind:

"Say, obey God and his messengers and your own leaders."

When the content of this great verse came to my mind, I could no longer find any way to leave this great command undone. [fol. 3r] Relying on God, I collected the appropriate historical documents in order to carry out this lofty command. I consulted the *Tarīkh-i Rashīdī, Tawārīkh-i Tabari, Tawārīkh-i Rawzat As-Safā'*[79], *Tawārīkh-i hukama*[80], *Tawārīkh-i 'Ajam, Tawārīkh-i 'Arab*, and also benefited from many important scholars, music masters, and the books and treatises about the science of music written by Pythagoras, Al-Fārābī, Pahliwān Muhammad Kushtīgīr, and Amīr Nizāmiddīn 'Alīshīr Nawā'ī. At last, I have written this treatise to the best of my power and ability, and present it as a gift to the people of the world. I have called this treatise *Tawārīkh-i mūsīqīyūn.*

To the possessors of intellect, to musicians great and amateur, to each one and everyone, to kings and to beggars, may it not remain unknown, it is thus written in the *Tarīkhi-i Rawzat As-Safā'* and in the *Tarīkh-i Rashīdī*; Noah, peace upon him, had a son named Japheth[81] who had one son named Turk. [fol. 3v] God the most high blessed him with one son. This son was given the name Khariz[82]. As this son grew up he learned how to make his own clothes from the skins of foxes that he caught, he learned to put salt on his food, he discovered how to build and play the *tanbūr*, *barbat*, and '*oud* and he spread all of these discoveries by teaching them to the people of the world. At that time, it was

[79] The *Rawzat As-Safā'* is a comprehensive historical work written in seven volumes by Mir Khwānd between 1474-1497 in Herat at the request of 'Alīshīr Nawā'ī.

[80] This is most likely referring to work which was known in Persian as "*Tarjuma-i Tarikh al-hukamā"* (1602-1603), which was Maqsūd 'Alī Tabrīzī's Persian translation of the Arabic work of Shams Ad-Dīn Muhammad ibn Mahmūd Al-Shāhrazūri (14th century) entitled "*Nuzhat al-arwāh va rawzat al-afrāh".*

This work discussed the lives and works of more than 100 sages and philosophers, and the Persian translation of this work became widespread during the 17th century. An abridged version of the Persian translation of this work is preserved in the British Library in London, manuscript OR 13853.

[81] Yafis (Arabic: Yafith) is the Turkicised form of Japheth of the Bible. Although he is not referred to directly in the Qur'an he is alluded to in several places. In Biblical and Qur'anic traditions, he is the son of Noah (Arabic: Nūh) and is often regarded as the ancestor of the Turks and the Khazars. This lineage from Noah to Japeth to Turk is claimed in almost all Islamic Turkic genealogies.

[82] This Turkic lineage is also present in other Chaghatay texts and chronicles. See, for example, the "Firdaus al-iqbāl" by Sher Muhammad Mirab Munis and Muhammad Reza Agāhi, which was commissioned by the Eltuzer Khān, the ruling Khān of Khwarazm at the turn of the 19th century.

customary at funerals for the playing of the *tanbūr* to accompany the lamenting of those whose parents or children had passed away, and it was the custom to burn the bodies of the deceased. Khariz was the grandson of Japheth, peace upon him. The regions of Yarkand and Khotan prospered with the descendants of Khariz. That is to say that the people of Yarkand and Khotan are the descendants of Khariz. From that time to the present, 5850 years have passed. At that time, it was most common for the strings of the *tanbūr* to be twisted from the gut of the intestines of sheep and goats.

[fol. 4r] The science of music's second master was Pythagoras. He was from Surrie[83] and was very fond of traveling. He encouraged people to seek knowledge and to be morally upright. He also discouraged immoral acts. He never expected any reward in return, and he did not fear guilt either. He was very fond of justice. He wandered from city to city in search of knowledge. But it couldn't be known whether he was in a happy state or an angry state. He used to say that "wealth is what brings friends together and brings separation between enemies". Everywhere he went, the local inhabitants would always seek his advice if they faced an important issue. Modern *farangistan*[84] was at that time known as the city of Antakia[85]. Pythagoras went to this place where he played the *satār* that he himself had made, and he sang his own poetry. [fol. 4v] His poetry would consist of sayings such as:

> "Don't give advice to others that you yourself do not follow."
>
> "Befriend and value the person that points out your own shortcomings."
>
> "Instead of going around in precious clothes, learn to go around speaking precious words"
>
> "If you are unable to speak good words, learn from those that are able to speak good words."
>
> "Don't be ashamed to seek knowledge, be ashamed of ignorance."
>
> "Animals face hardship because of their own speechlessness, but humans face tragedy because of their own speech."

Up to that time in the city of Antakia, poetry and music had not been cultivated. The people marveled at the words of this twenty-five-year-old man. Pleased by his playing of this amazing instrument, they began to follow him. [fol. 5r] He would recite poetry of profound meaning and counsel to the people, accompanying himself on the *satār*. Word of these events soon reached the king. The king then set out with some of the noble figures of his court, and, upon seeing the situation, he fell absolutely dumbfounded. He

[83] Surrie (Arabic: Sūr) is from the Arabic name for Tyre, a coastal city of southern Lebanon. Tyre was built on an offshore island and was one of the most powerful commercial centers of the Levant during the Phoenician period. The city was devastated by two earthquakes in 1201 and 1203 C.E. Greco-Roman histories name Pythagoras' birthplace as the island of Samos, not Tyre.

[84] Farangistan is an old Turkic word which mean 'the land of the foreigners' and later came to refer to 'Europe'. The term '*parang'* is the Turkicized form of the Arabic 'faranj' along with the Persianate suffix 'stān' resulting in a meaning approximating 'land of the foreigners'.

[85] From the Arabicised form of *Antiocheia*, or Antioch. A town in northern Syria situated on the Orontes river. The city was founded in 300 B.C. by Seleucus I. Most scholars place Pythagoras around 500 B.C., which would predate the founding of this city, but in this text he is a contemporary of Alexander the Great circa 330 B.C.

put his astonished hand to his amazed teeth. He invited him and brought him to the palace. He could not be separated from him during meals, or at any other time. He referred to him as his own son. He prepared a place where the science of music could be taught and he ordered all of the people of Antakia to learn this science. Within ten years, he taught the science of music to forty thousand pupils.

Pythagoras asked the Padishah for permission to leave, and went to India where he studied astronomy. [fol. 5v] The people of Hindustan learned the science of music from Pythagoras. Pythagoras was the brilliant scholar who sowed the seeds of music in the footsteps of Jamshīd and Kaykabād Padishāh. Coming back from Hindustan, he went to Egypt and learned the secret sciences from the hierophants, and he learned three alphabets. At the time of his passing from the impermanent world to the eternal world, he had 500 pupils. One of the elder students asked: "After you're gone, how should we conduct ourselves?" He replied as he closed his eyes: "Do not say or do actions that aren't for the benefit of everyone". He passed away only one year after the death of Alexander the Great. He lived 93 years. Everything he did was for the benefit of those who needed help, he was always very generous to those in need.

[fol. 6r] The third master of the science of music was Mawlānā Shaykh Abū Nasr al-Fārābī from the region of the Altai called Balāsāghūn[86]. This master reached perfection under the tutelage of Hazrat Imam Muhammad Ghazālī and Hazrat Imam Fakhrī Rāzī[87]. He reached a very high level in the religious sciences. He was superior to Ibn Sīnā in his knowledge of the sciences. From his knowledge of Islamic law, mysticism, Qur'anic interpretation, the sayings of the Prophet, traditional medicine, philosophy, ideology, literature, and even chess, there was not any type of knowledge that he did not possess. In other words, he was also very accomplished in the science of music. He built the *qānūn* with his own hands, arranged its strings and played, and also taught his musical students. He composed the *rāk* and [fol. 6v] '*ushshāq maqāms*, and the *marghūl*-s of *'ushshāq*. He spread these pieces to the world and taught them to his students. He also composed the first, second, and third *marghūl*-s of the *'uzzāl maqām* that remain well known to all musicians even today. He said in his *Risāla-i Mughaniyyūn*, "music's unspoken sorrow is the element that causes a spiritual fire to be ignited in man's soul. If you add poetry to the music, the music's deep emotional content will become known. The joy that you were unable to grasp after one hundred years of worship, you will find it in the strings of my *qanūn*." [fol. 7r] This master wrote 114 treatises on a wide variety of sciences. Of these treatises, one is the *Risāla-i Mughaniyyūn*, but this work remains to the present day in Arabic. After this book has been completed, if my strength and time allow, I intend to translate it into Turkic, if God so commands.

[86] Balāsāghūn was an ancient Soghdian city that is located in present day Kyrgyzstan between Bishkek and Lake Issyk-Kul. It was founded by Soghdians in the 9th century under the Karakhanid dynasty. It is also the birthplace of Yūsef Khās Hājib (11th century), author of the *Qutadgu Bilig.* Most scholars place Fārābī's birthplace in Fārāb (Kazakhstan), or possibly Fāryāb (Afghanistan), although his exact birthplace is not known, and it is possible that he moved to Fārāb from Balāsāghūn prior to his relocation to Baghdad.

[87] Here Mojizī is most likely referring to Al-Ghazzali (1058-1111) and Fakhriddin Razi (1149-1209), although Al-Fārābī (872-950) was already deceased before these great thinkers were born.

This science's fourth master was Hazrat Mawlānā 'Ali. He was from the area known as Shabuk in Khorasan[88]. He was without equal in this science during his time. He wrote a book entitled "*Asl al-wasl"* about the science of music, and he wrote another book called "*Murtāz*"[89]. As he was traveling to undertake the Hajj pilgrimage, he passed through the deserts of Iraq and there he composed the *chol-i 'irāq* muqam, which has become very famous among musicians. [fol. 7v] He also created the *dutār*. In his time, he was without equal in the composition of poetry and the teaching of music. He wrote great books of profound meaning about other sciences as well. At the end of his life he lost his mind and passed away as a result of the great amount of opium he used.

The fifth great master of music was Khoja Shahābuddin, who was one of a kind in his time. He taught the science of music to more than 200 of his pupils, and wrote treatises as well[90].

The sixth master was Hazrat 'Abdullah Marwārīd, he was from Samarqand[91]. This master was considered as one of the greatest teachers of the science of music. He wrote numerous great treatises on the musical science and also taught the science to more than 100 students. [fol. 8r] In his time he was extremely well known among musicians. He was buried in Hissar province in the year 881 (1502)[92].

The seventh master was Hazrat Mawlānā Nūriddīn Abdurahmān Jāmī. His upstanding moral qualities have been described in many kinds of books. In order to see the extent of his multifaceted talents, it suffices to say that he was the teacher of scholars such as Amir Nizāmiddīn 'Alīshīr Nawā'ī in every science and discipline. In describing him, it is enough to note that personages such as Nawā'ī referred to him as their own teacher or Pir. In Nawā'ī's very own "*Khamsa*", he speaks of this great master in five different places. What else must be said for you to understand this master's greatness? [fol. 8v] This master, like Al-Fārābī, was talented in all of the sciences. He used to play *tanbūr, satār, qallūn,* and other instruments with his own hands. He created the *maqām* called '*ajam* and its two *marghūls*. He brought many students to perfection in the science of

[88] This is an error, either by Mojizī himself or perhaps by the copyist. This musician can be identified with Mawlānā 'Alīshāh Būka, who is mentioned by Nawā'i in his *Khamsat al-mutakhayyrīn* which tells us that he "was an unrivalled master in this science" and that he "had become estranged from his work and intellect as a result of his opium use, and in this state he composed a work by the name of '*Asl al-wāsl"*.

[89] Here Mojizī either misread or perhaps relied on a poorly copied copy of Nawā'īs *Khamsat al-mutakhayrīn,* because *Murtāz* is not the name of one of 'Alishāh Būka's treatises, but is the name of another musician, Mīr Murtāz who mentioned immediately following Nawā'ī's discussion of 'Alīshāh Būka. See my discussion of this in the introduction preceding this translation.

[90] Here Mojizī made another misreading of Nawā'ī's *Khamsat al-mutakhayrīn.* His interpretation of the description of the well known vizier and *qanūn* player Khoja Shahābuddin 'Abdullah Marwārīd, led him to erroneously think they were two different people.

[91] Shihābuddin 'Abdullah Marwārīd wrote under the name Bayānī, and later became known as Bayānī Kermanī due to the fact that his father, Shamsiddīn Muhammad Marwārīd had been born in Kerman. It is still possible that he had been born in Samarqand as his father was also a minister in the Timurid court.

[92] Different scholars have given various dates for his death, but he seems to have lived longer than Mojizī tells us, since it is known that he worked in the service and composed more works under Shāh Ismaīl who ruled after Husayn Bāyqarā (d. 1506).

music. He wrote a book entitled "*Risāla-i dawwa*"[93] about the science of music. Hazrat ʻAlīshīr Nawāʾī also learned the musical science from Hazrat Jāmī. Hazrat Jāmī died in the city of Herat in Khorasan in the year 898 (1492) at the age of 79.

[fol. 9r] The eighth master was Hazrat Nizāmiddīn ʻAlīshīr Nawāʾī. From his own books of poetry it is clear that this great master possessed every quality of moral uprightness and kindness. From reading his "*Kulliyāt*", "*Chārdiwān*", his "*Khamsa*", and other of his 36 works, I have become well acquainted with his moral character and his passions. In addition to his mastery over the precious sciences, he also received his education in the science of music from his own teacher, Hazrat Jāmī. Every evening he would play the *satār* or *tanbūr* singing *ghazal*s that he himself had written, or singing devotional poetry, and he would enter into a serene state of consciousness. He composed the *navā maqām* and introduced it to the world. This master came into the world in the year 843 (1440) in the sixth month. He saw 63 years in his life, wrote 63 books, and passed away in the city of Herat in the year 907 (1501) due to a blood illness.

[fol. 10r] The 9th great master is Ustād Muhammad Khorazmī. In his own time, he showed great diligence and capability in the science of music. He taught more than 200 students, and he wrote a treatise about the subtleties and secrets of this art. He passed away in 852 (1474).

The 10th master was Mawlānā Nuʾman Samarqandī[94]. This great master was a *qāri'*[95], and 500 people were fortunate enough to memorize the Qurʾan from him. He was also a very masterful singer and player of the *dilkash*. At scholarly discussions and at gatherings of *shaykh*s he would play an instrument and sing songs. One day, at a gathering of scholars in Samarqand, he sang a *ghazal* composed by Shamsiddīn Tabrīzī while playing the *satār*. Immediately, the scholars lowered their heads bathed in deep thought, and about ten people soon fell unconscious. Hazrat Mawlānā ʻAlī was also at this gathering, and when he fell unconscious he departed from this world. [fol. 10v] The news of his passing spread quickly in every direction. When the Padishāh heard this news he sentenced this great master (Mawlānā Samarqandī) to go to prison. After spending five years in prison, he passed away in the year 865 (1486). During this master's education, he perfected more than 300 songs of the musical art. Under the tutelage of this master, several hundred people became scholars in the science of *shari'a* and several thousand became Sufis. He was one of the *shaykh*s of the *Chishtīya* order of Sufism. He wrote a work entitled "*Mi'rāj as-salikīn*" about the effects of music, which he dedicated to the people of his Sufi order.

The eleventh great master was Hazrat Mawlānā Sāhib Balkhī[96]. This master was a teacher and five or six hundred pupils reached perfection by his training. After he was

[93] Most of the extant copies of Jāmīʾs treatise are simply known as *risāla-i mūsīqī,* and I am unaware of any copies bearing the name *risāla-i dawwa.*

[94] I have been unable to find mention of this musician in other sources, but because Mojizī relates an anecdote about.

[95] Here *qāri'* is used in the traditional Islamic sense for someone who recites the Quran according to the proper rules of recitation, but it should be mentioned that today in Central Asia the term *qāri'* is also often used for blind singers and instrumentalists.

[96] This musician is also mentioned in the *Majālis an-nafā'is*, where Nawāʾī tells us that he was originally from an area known as *Kabūd Jama,* possibly a quarter of Herat centered around the ʻgreen

finished teaching, [fol. 11r] he placed himself in the service of Zahīriddīn Bābūr. One day in a garden in the city of Kabul, a royal gathering was brought together, and all of the notable personages, emirs and ministers, scholars and saints gathered together. Many varieties of food were prepared, and, after the feast was over, Bābūr Shah gave the signal for music to be played. This master took the *tanbūr* in hand and began to play the *chol-i 'irāq maqām*. After he had passed the song's second peak, and was approaching the third peak, one nightingale came and began singing as it perched upon the tuning pegs of the *tanbūr*[97]. A cry of surprise arose from the people of the gathering, and several people fell unconscious crying, and began to roll around on the ground. The nightingale flew circling around then came and began striking itself against the *tanbūr*. After hitting itself seven or eight times against the *tanbūr*, [fol. 11v] the nightingale fell to the ground dead. Very affected by this, Mawlānā threw the *tanbūr* and, crying, he fell unconscious. After a little while, rose water was thrown upon those who had fallen unconscious. They were given the liquor of happiness and the unconscious ones soon regained consciousness again, but Mawlānā Sāhib Balkhī could not regain consciousness. No matter what method the healers and physicians tried, nothing was of any benefit. With that, Mawlānā[98] departed from this world in the year 844 (1465). This story is discussed in detail only in the treatise written by Bābūr Shah entitled "*Asrār al-Mmūsīqa* (*The Secrets of Music*[99])".

The 12th great master was Hazrat Shaykh Safāyī Samarqandī. You could say that there was not a *maqām* melody that this master didn't know, nor a musical instrument that he could not play. He trained more than 200 pupils in the science of music. He wrote a treatise entitled, "*The Origins of Music*[100]", [fol. 12r] and he also created a variety of songs and *ghazal*s. He died due to a paralyzing illness at the age of 56 in the year 869 (1490).

---

mosque'. He also says that Sāhib Balkhī was a master of chess, and a great compser and reciter of *muamma*.

[97] Some recent studies citing this story from the *Tawārīkh-i mūsīqīyn* have portrayed this event is various ways, some saying that the nightingale was stoned by the listeners present at the gathering, but the *Tawārīkh-i mūsīqīyn* clearly states that the nightingale thrust itself against the *tanbūr* until it fell to the ground lifeless.

[98] According to the Persian Jalali calendar (1465), this date is most likely incorrect since Bābūr was not born until 1483, there is no way that Sāhib Balkhī could have worked in his service according to the date of his death that is given by Mojizī.

[99] This story about Sahīb Balkhī from the *Tawārīkh-i mūsīqīyn* has been cited by several authors in recent studies (Light, 2010; Harris, 2008; Nooshin, 2009), but the source that Mojizī gives for this story, the "*Āsrār-i mūsiqī*" of Bābūr Shāh is not extant as far as I know, although it may be preserved in some copies in Xinjiang, or elsewhere in archives in China. According to Hamit Tomur and Anvar Baytur (1982, p. 6), this work is one of a number of musical treatises that were copied by the Uyghur copyists in Kashgar in the early 1800's, along with several of al-Fārābī's musical works. Its attribution to Bābūr Shāh seems unlikely, although it may have been originally commissioned by him or dedicated to him, or perhaps posthumously attributed to him. If this treatise were written during the time of Bābūr, the author may have been relating an orally transmitted anecdote from an earlier time, since we know that Sāhib Balkhī was active in late-Timurid Herat and was a contemporary of Nawā'ī (1441-1501), who mentioned him in his *Majālis an-nafā'is*.

[100] Mojizī gives the title as *Nishā't al-mūsīqa,* but I am not aware of any treatise bearing this name.

This science's 13th master is Qadīrkhān Yarkandī. There are few masters who have shown the capabilities that he has demonstrated in the science of music. This master used to sing the *ghazal*s of Amir Nizāmiddīn 'Alīshīr Nawā'ī. It is possible to say that, across the entire world, there was no person with a voice as beautiful as his. There were many students that came from Iraq, Iran, Tabriz, Khorazm, Samarqand, Andijan, Istanbul, Kashmir, Balkh, Shiraz, and other distant cities in order to study music with him. This master created the *rabāb* and the *hashttār*. He was also a poet and wrote the "*Diwān Qadīrī*". [fol. 12v] In addition to that, he also shared his very profound thoughts on the science of music in the treatises that he wrote about the science of music. He used to wander in the manner and dress of a vagabond. The famous Sultan, Abdurashīd Khan could not be separated from Qadīrkhān. Qadīrkhān created the muqam known as *Wisāl maqām*, and he taught it to his students. He departed from the world two years after the death of Abdurashīd Khan.

This science's 14th great master was Hazrat Pahliwān Muhammad Kushtīgīr[101]. God Himself bestowed this master, through his own mastery and miracles, with this great ability. Pahliwān was also a great religious scholar, and the greatest mystic, and was also very strong and powerful. If 1000 years should pass, still a master like Pahliwān may not appear. He was also a poet and singer and was very wealthy. [fol. 13r] There was no one with as good words and as agreeable a temperament as he. The treatises that he wrote about the science of music were of a quality equal to the aforementioned masters. He had a productive career, and created many different songs, lyrics, and melodies.

The most famous of the *maqām* pieces that he created were one *chahārzarb* and also one *chahārgāh maqām*. He put a *ghazal* of Mawlānā Tūtī, peace upon him, to the melody of this *chahārgāh maqām*. The *ghazal* begins:

> *"Oh winebearer! Tomorrow's fearful events are unknown.*
> *Let us keep ourselves happy today, for who knows what tomorrow will bring!"*

It is appropriate that this *ghazal* became tied to the name of MĪr Buzrūk Termezī. Among the people of Khorasan, Iraq, Samarqand, and Khotan, there wasn't anyone who didn't know this song. There was another *dugāh maqām* to which he combined this poetry of Amīr Khusrau DehlavĪ [fol. 13v]:

> *"Oh! From the radiance of your cheek every single home has been illuminated,*
> *From each curl of your hair, one heart is imprisoned and destroyed!"*

This poem is tied to the name of Bābūr Sultan and became a very influential and appropriate *maqām*. He also created the *panjigāh maqām* and combined it with one poem of Mawlānā Kātib. Whoever heard this piece became filled with joy! This *maqām 'ajam* became very famous in the cities of Transoxiana. The opening lines of the poem of Mawlānā Kātib begin like this:

[101] The majority of the information provided by Mojizī about Pahliwān Muhammad was taken from Nawā'ī's work *Hālāt-i Pahliwān Muhammad*, a brief work that was dedicated to Pahliwān Muhammad and recounts some of his achievements and activities.

"Your face sometimes takes the form of a killer,
Due to the testimony of one demand, one hundred martyrs die"

To this verse he added the following:

"If you worry through the night just like Kātib
When the dawn comes, pray for goodness
That Sultan Abū Sa'id will come to this nation"

This reference to Sultan Abū Sa'īd Mīrzā proved to be very fortuitous, and he soon gained great fame among the people of the world. [fol. 14r] Besides these, this great master also created countless *ghazal*s, *maqāms*, and songs. Among them the most famous ones are *mūshavirāk*, *bayāt*, and the previously mentioned *chahārzarb*, *dugāh*, *segāh*, *chahārgāh*, and *panjigāh*. They became famous from the east to the west. It is impossible to mention all his accomplishments in this short treatise. This master first worked in the service of Bābūr Shah, and then reached a high position in the court of Mirza Abū Sa'īd[102]. With his passing the palace of Sultan Husayn Bahādur witnessed a great loss. This master's greatness can be attested by the fact that he was a close friend of masters such as Amīr Nizāmiddin 'Alīshīr for more than forty years. If there had been any fault or shortcoming in his temperament, [fol. 14v] then Nawā'ī would not have had such a friendship with him. On the contrary, Nawā'ī wrote: "I have been in dialogue with Pahliwān Muhammad Kushtīgīr for forty years. During this time, my heart was unable to commit any disturbing acts whatsoever. Perhaps our loving friendship continues to increase from day to day." This is why Nawā'ī was so fond of his moral character. It is an honor to him that Nawā'ī spent his precious time writing about him. In the field of *muamma*[103], he was the only great master of his age, the peak of the era. He wrote numerous books about this science. Of all of the poets of the era there was not even one out of a hundred who had the kind of capability as he did. Whatever kind of verse the poets would write, after showing it to Pahliwān, they would always accept his advice and criticisms. In order to understand his extreme sincerity in this science, it will suffice to look at the introductory lines of one of the poems he composed under his pseudonym Kushtīgīr:

"I said to him, "In your world of love, my acts are only misery."

[fol. 15r] In one area of Herat there were four roads that came together. Here he built a very large and tall building with many courtyards that could accommodate 5000 people. This became a traveler's lodge to which he gave the name "*Ni'mati Abād*". Faqirs, dervishes, travelers, and other people of the road would come for one month or two, and end up staying for one or two years. Everyday three good meals were prepared and given to the visitors. And for the animals, flowers such as irises were prepared. Both

[102] This appears to be another chronological inconsistency, since the rule of Mirza Abū Sa'īd (ruled Herat 1424-1469) and Husayn Bāyqarā (ruled Herat 1469-1506) preceded the rise of Bābūr Shāh is Kabul (1504-1526).

[103] *Muamma* is a form of poetic riddle which was popular among poets of the Timurid courts in Samarqand and Herat such as 'Abdurahman Jāmi and 'Alīsher Navāi who both wrote treatises on *muamma*.

the nobility and common people of Herat would come to eat at Ni'mati Abād. In addition to Faqirs, rich people and musicians, and ministers would come eat there. Even Sultan Husayn Bahādur Khān would partake in the three meals that were prepared there each day. Shaykhs and religious scholars came from every direction to seek knowledge from Pahliwān, and would remain in his company for 5 to 10 years. There were no bounds to his generosity.

[fol. 15v] He became close to Hazrat Jāmī who had seen that he was blessed with special graces in the practice of Sufism. Allah, the most high, had forged one of His bondsmen with such talent and capabilities from one drop on blood. One hundred thousand praises unto the one and only Creator! From the Padishah to the beggars, there was not one person who this master hadn't become friends with. Every person who had the opportunity to meet him would end up feeling as though they were one of Pahliwān's closest friends. Thousand upon thousands of people memorized the Qur'an from this master and became experts in the science of the *sharia'*. He was a teacher of the science of war for all the troops of Sultan Husayn Bahādur Khān. He was a teacher of the poets as well. And in the musical science as well, he was a teacher of every kind of *maqām* and [fol. 16r] taught thousands of students. In the science of Sufism, he was the master of every great shaykh and all of the respected holy men. In his time there was no one as spiritually rich as he. Husayn Bahādur Khān could not hold a meeting without his presence, and could not get any work done without his advice. One day he unexpectedly fell to the ground, became unconscious, and departed from the world. From the Padishāh to the beggars, the entire population of Khorasan went into mourning, and it looked as though the end of time had arrived. While he was alive, he would prepare himself and sit in meditation every evening. He was buried in the area of Ni'mati Abād in the year 899 (1494). *We are from Allah, and to Allah we will return.*

[fol. 16v] The 15th master of music was Hazrat Mawlānā Lutfī[104]. This great master was like Hazrat Abū Nasir Fārābī in his scholarship and like Hazrat Ibn Sīnā in his medical knowledge. In the art of poetry, he was like Hazrat Nizāmiddīn 'Alīshīr Nawā'ī. There was not a branch of learning that he did not know. He was the very greatest scholar of his time. At his hands, more than 500 scholars received their education. About 200 people perfected their mastery in the science of music through his training. He wrote more than 20 books. Hazrat 'Alīshīr Nawā'ī named this great master as his teacher in the art of eloquent speech[105], and Lutfī would have claimed Nawā'ī as his teacher. He used to say, "Two verses of yours [fol. 17r] are worth more than my entire life's work of 10,000 verses." He passed away in the year 878 (1499).

[104] Little is known about the life of Lutfī, but his poetry has reserved a place for him as one of history's greatest Turkic-Chaghatai poets. He is considered the greatest master of Chaghatai *ghazal* poetry prior to Nawā'ī.

[105] Nawā'ī referred to Lutfī as the "king of speech of his people" in his *Hālat-i Pahliwān*, and as the "king of speech of his time" in his *Majālis al-nafā'is*, and is known to have included five of Lutfī's *ghazal*s in his own poems. (Aktepe M., *Encyclopaedia of Islam*, vol. 5, 1983, p. 836).

The 16th great master was Hazrat Yusuf Sakkakī. This master was as accomplished as Hazrat al-Fārābī and Hazrat Lutfi in all of the sciences[106]. Thousands of students learned a wide variety of sciences from him. He was the era's foremost master of the art of eloquence and symbolic interpretation[107]. In the knowledge of the *sharia'* he was the master of all of Moghulistan's most clever thinkers. He wrote a book entitled "*Talkhis*" about the sciences of rhetoric and eloquence, especially pertaining to the Qur'an, and he also wrote treatises about the science of music. This master composed the *maqām bayātī* and taught it to his students, and this *maqām* has become very well known to the musicians and singers up to the present day.

[fol. 17v] The 17th great master was Āmānnisā Khan. This master was the wife of Sultan Abdurashīd Khān. She was the greatest poet of her era and she wrote the very sweet book entitled, "*Diwān Nafīsī"*. She possessed a very great talent in the art of calligraphy and had attained an equal perfection in the science of music. The Sultan was madly in love and inescapably infatuated with her. The way in which the Sultan came to take Malika as his own wife happened as follows: the Sultan set out from his capital at Yarkand with his chief ministers and soldiers. They waded across the Tarim river and wandered into the Taklamakan desert in order to go hunting, and they continued several days in this direction. The Sultan spent his day wearing plain peasants clothes and spending the nights unaccompanied at the houses on the outskirts of the desert in the [fol. 18r] manner of a wandering dervish. The Sultan and one of his companions, Akram, arrived one day to a very dilapidated house with the intention of passing the night there. This house was the home of a firewood-seller named Mahmūd, and Malika was the daughter of Mahmūd. The Sultan noticed a *tanbūr* standing in the corner of the house, and he requested that Mahmūd play it for him. "I don't know how to play the *tanbūr*", he replied. "This daughter of ours begged me to buy her a *tanbūr* until finally I did. My daughter plays it", he answered. "Well then, let your daughter play", said the Sultan. With that Mahmūd ordered his daughter to play. The girl took the *tanbūr* and began playing *panjigāh maqām* in such a way that the Sultan fell dumbfounded. Furthermore, the girl began to sing a poem that she herself had composed along with the *maqām*. The Sultan fell instantly in love with her, and became bewildered. The poem she sang began like this:

> *"Oh God, to you one hundred thanks! You've given us a just Padishah,*
> *You've made Abdurashīd Khān the refuge of the Fakirs and the poor!"*

[fol. 18v] For this *ghazal*'s conclusion she added the following verse:

> *"Oh Nafīsī, when you pray to Great God day and night,*
> *If you don't make a prayer for the Shāh, then you have committed a severe sin!"*

---

[106] In his *Majālis al-nafā'is*, Nawā'ī tells us that Mawlānā Sakkakī was from Samarqand, and goes on to say that he claimed that all of Lutfī's good verses were actually his own and that Lutfī had simply put his name on them.

[107] Here Mojizī refers to *'ilm-i fusāhat* and the *'ilm-i balāghat* that deal with eloquent expression and symbolic interpretation.

When the *ghazal* came to an end the Sultan exclaimed: "Who is this Nafīsī poet? Where did you learn this *ghazal*?" She replied gently: "I don't recite the poetry of Nawā'ī or Fazūlī or Zalīlī or others. This *ghazal* was my own, Nafīsī is my pen name." The Sultan then inquired about her age. "She has reached the age of 13", her father replied. The Sultan became even more amazed. Aware of his disbelief, Āmānnisā Khānum got up and went to fetch several poems she had written in order to show the Sultan. The beauty of her calligraphy competed with her own beauty. The Sultan was unable to believe how such a young girl was capable of such writing. "Now then, please try and write a poem", the Sultan requested. The girl took the stylus and scroll and wrote the following verse:

"God, you always look upon me with a suspicious eye in regards to this art,
As though a thorn has sprouted in this house this evening."

[fol. 19r] "I believe you, don't ridicule me", the Sultan said laughing as he unwillingly stepped outside. "We will return shortly", he said as he left. He then returned to the military headquarters and explained the situation to the ministers and officials that were there. He put the crown on his head, and placed a robe upon his back. Immediately, ten sheep and fine silks were prepared. Forty people arrived at Mahmūd's house carrying a half-ton of goods in order to discuss the Sultan's intentions. The Padishāh himself made his true identity know, the marriage was performed, and he was wed to the girl.

Malika Āmānnisā was married to the Padishah for twenty years. God the most high had blessed her with such wisdom. She wrote the "*Diwān Nafisī*", and she wrote a book of advice for women entitled "*Akhlāq Jamīla*". She wrote a treatise entitled "*Sorūh al-Qulūb*", and there were very few books as meaningful as hers about the arts of poetry, song, and calligraphy. Malika Āmānnisā also created the *maqām* named *'Ishrat Angīz*. [fol. 19v] Because of his strong jealous feelings, the Sultan attributed this *maqām* to himself, and the subsequent musicians came to attribute it to him. After Āmānnisā departed from this world, suicidal tendencies overcame the Sultan, and it is said that he died crying.

After these great masters, it is unknown whether another great composer of *maqāms* and *ghazal*s lived. It should also be stated that the creator of the *nai* was Malika Dilsūz, the famous wife of Jamshīd Padishāh, and it is said that the *nagara* was created in the time of Alexander. This book was completed only through the help of Allah. And furthermore, it should be told that the master of the science of music in every era and every city may number in the hundreds or even thousands. If we attempted to discuss each of their lives, they surely could not be contained in such a small treatise as this. From these thousand we have only briefly introduced ones that are the composers of *ghazals* and *maqāms*, or the creators of various musical instruments, or those that wrote treatises that became well known.

[fol. 20r] *One hundred thousand praises and thanks to God*
And boundless gratitude and devotion to Him

He has given 'Alīshīr Hākim Beg the task
To be Padishāh of the people of Khotan

He placed me in the circle of the Shāh
And made my intellect and soul worthy

In his time, justice has prevailed
And the villages have thrived

I have received the command, to write the history
Invitation in hand, and taking the pen

I have taken to completing this task,
Gathering together sweet words

A book all about the musicians,
With respect to their history

I have gathered together this history,
May the people of Khotan read it and enjoy

Though my intellect and my stature small
I have done this as a monument to Khotan

'Alīshīr Hākim has done a great deed in this,
May God give him great blessings!

If you read and enjoy, I have just one request,
Say a prayer on behalf of 'Alīshīr Hākim

And please remember me as well,
As you find your ways to paradise

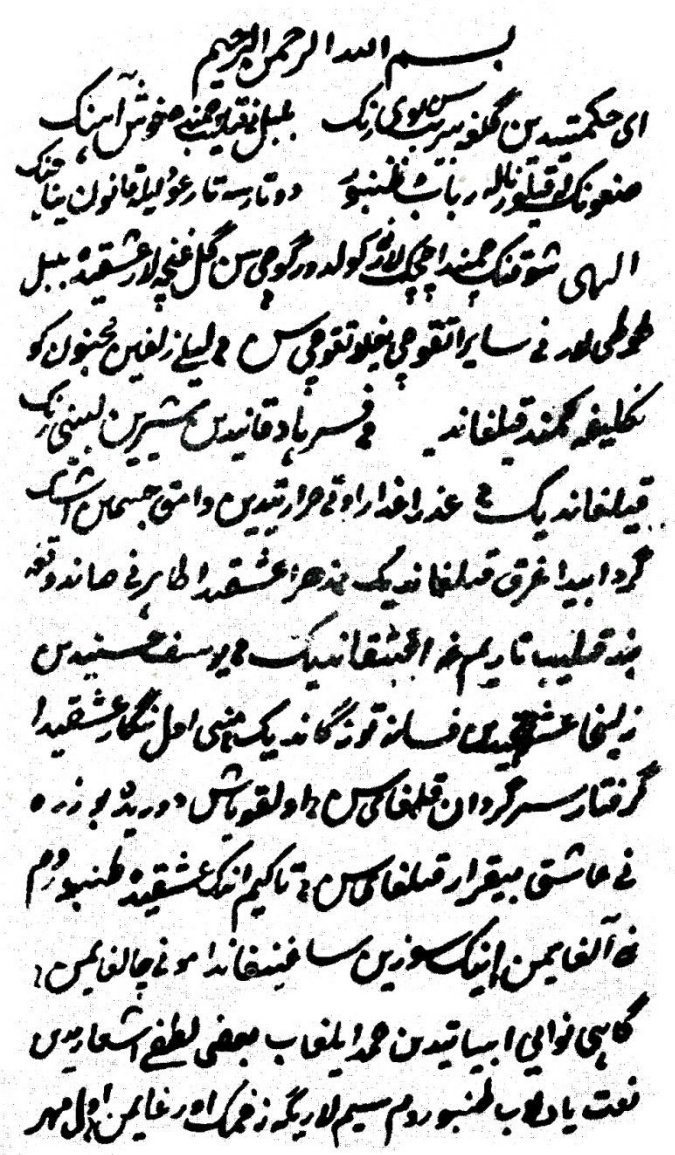
I have stated the date of this history in its proper place,
And I am saddened for those who are unable to come to know it

I leave you now with these parting words,
Stay with your work from the start, and you will find the greatest path.

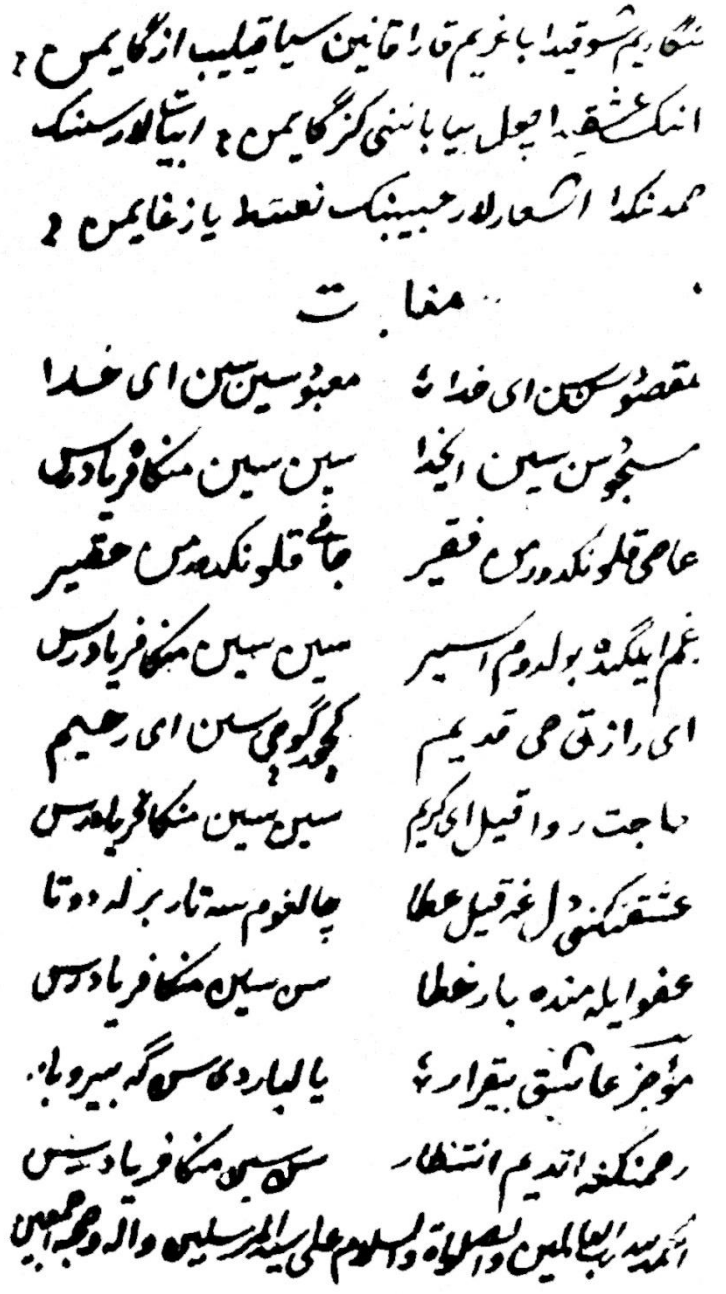
1271 (1854)

3. Facsimile of the manuscript *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn*

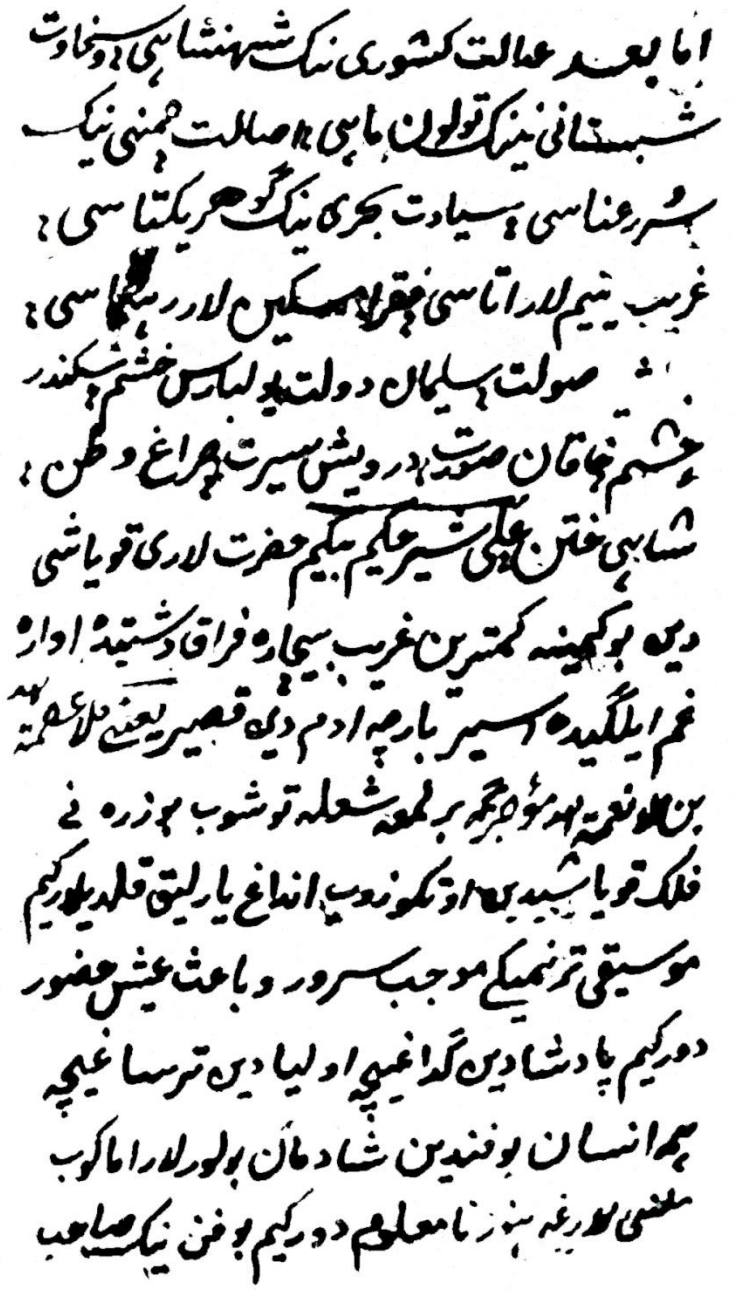
Fol. 1r (page 1)



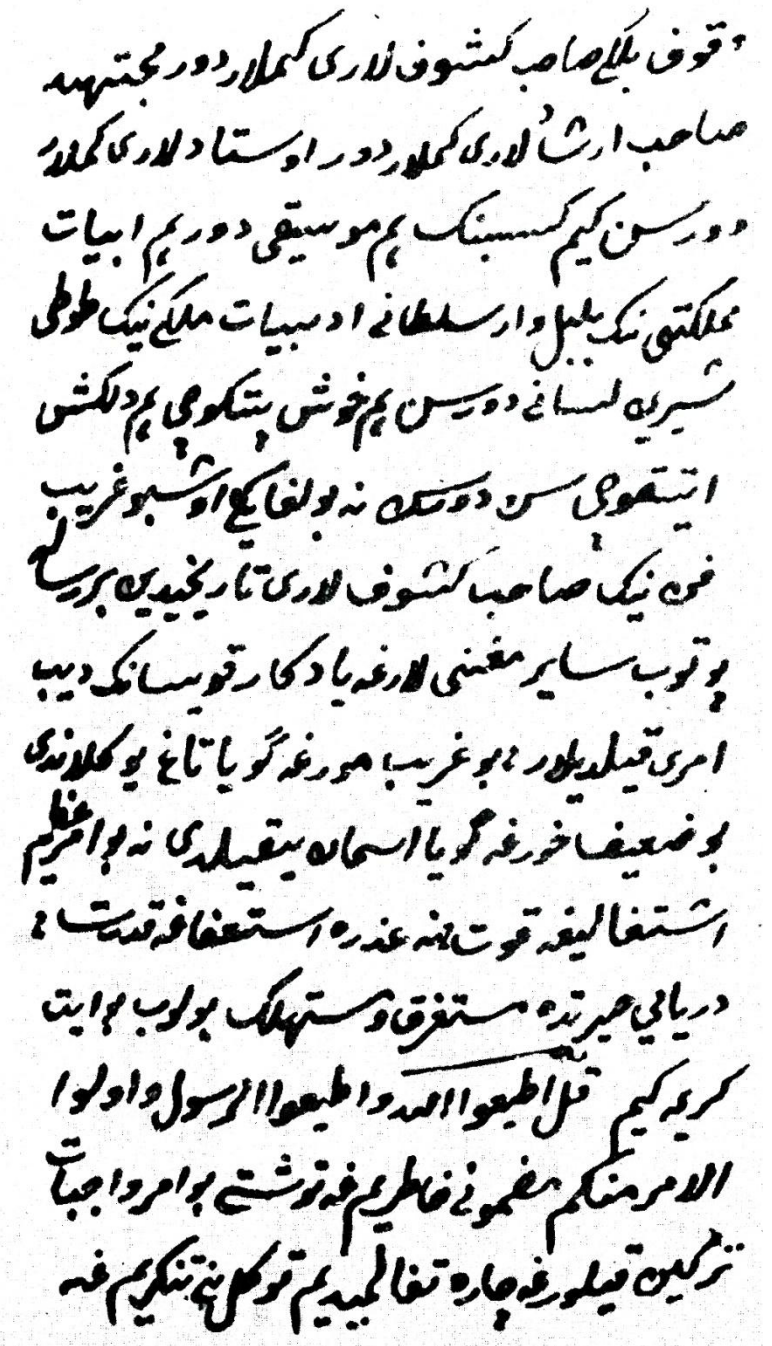
Fol. 1v (page 2)



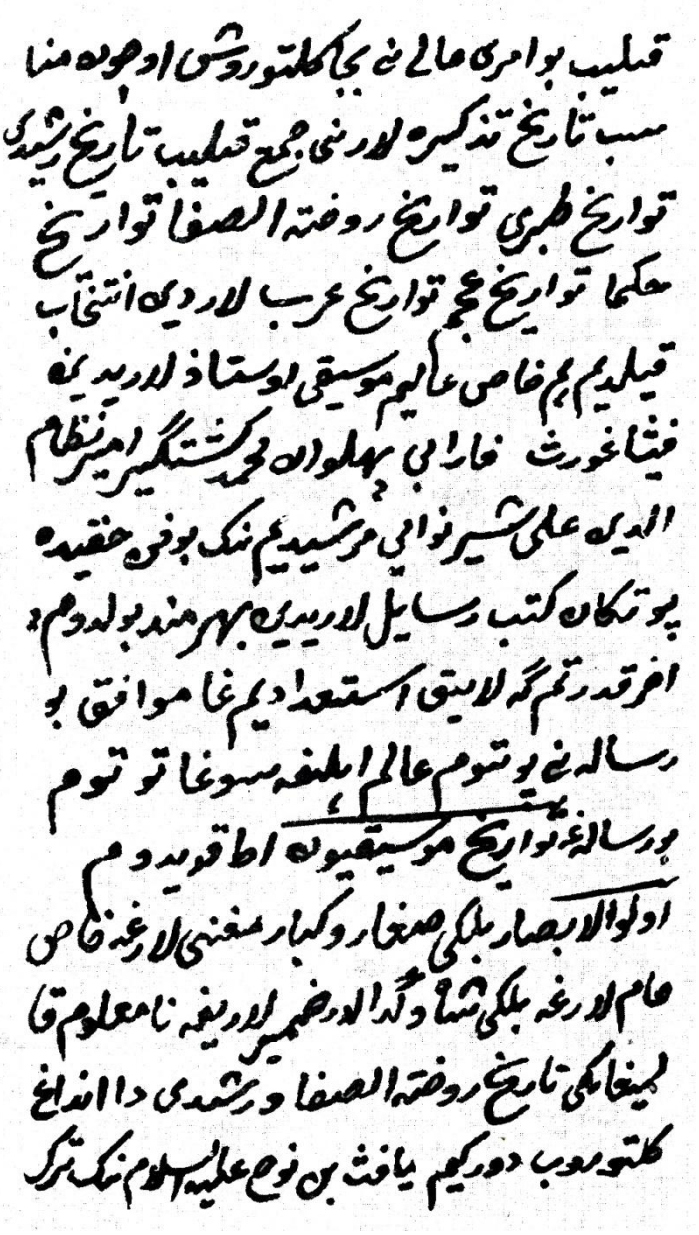
Fol. 2r (page 3)



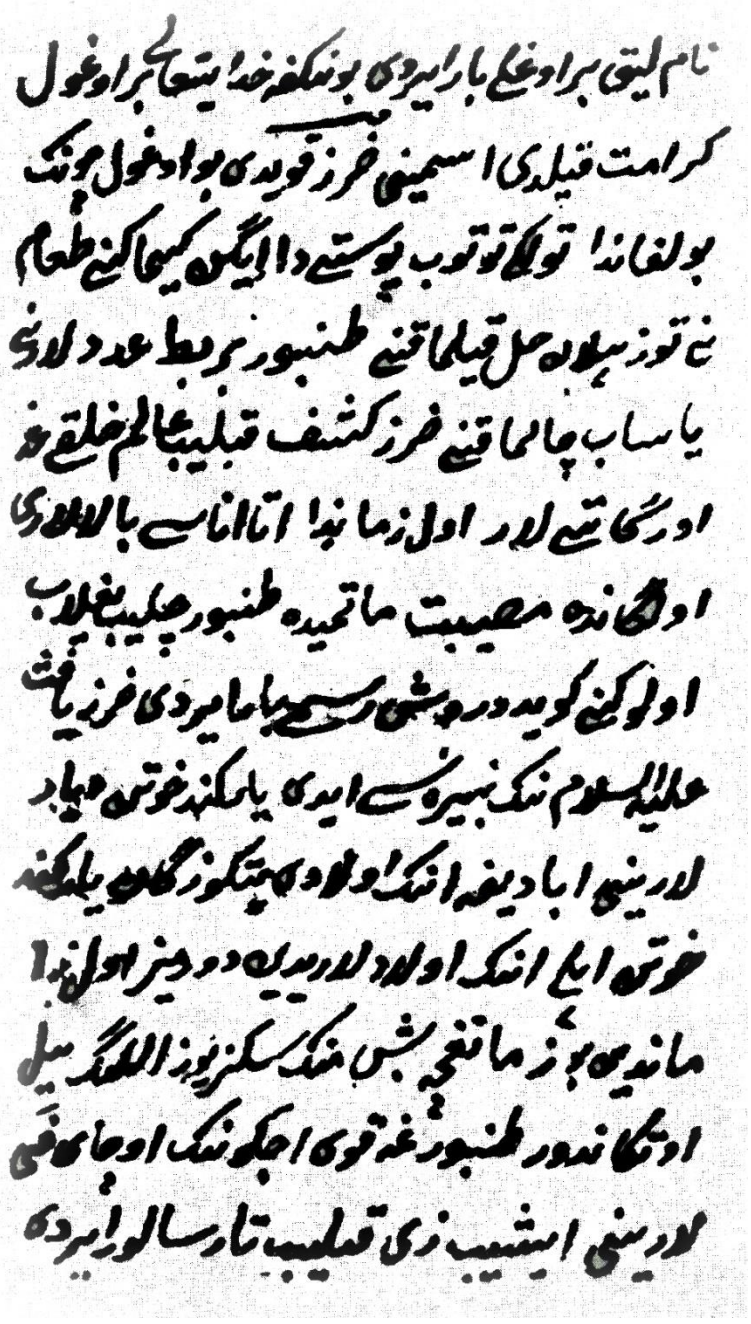
Fol. 2v (page 4)



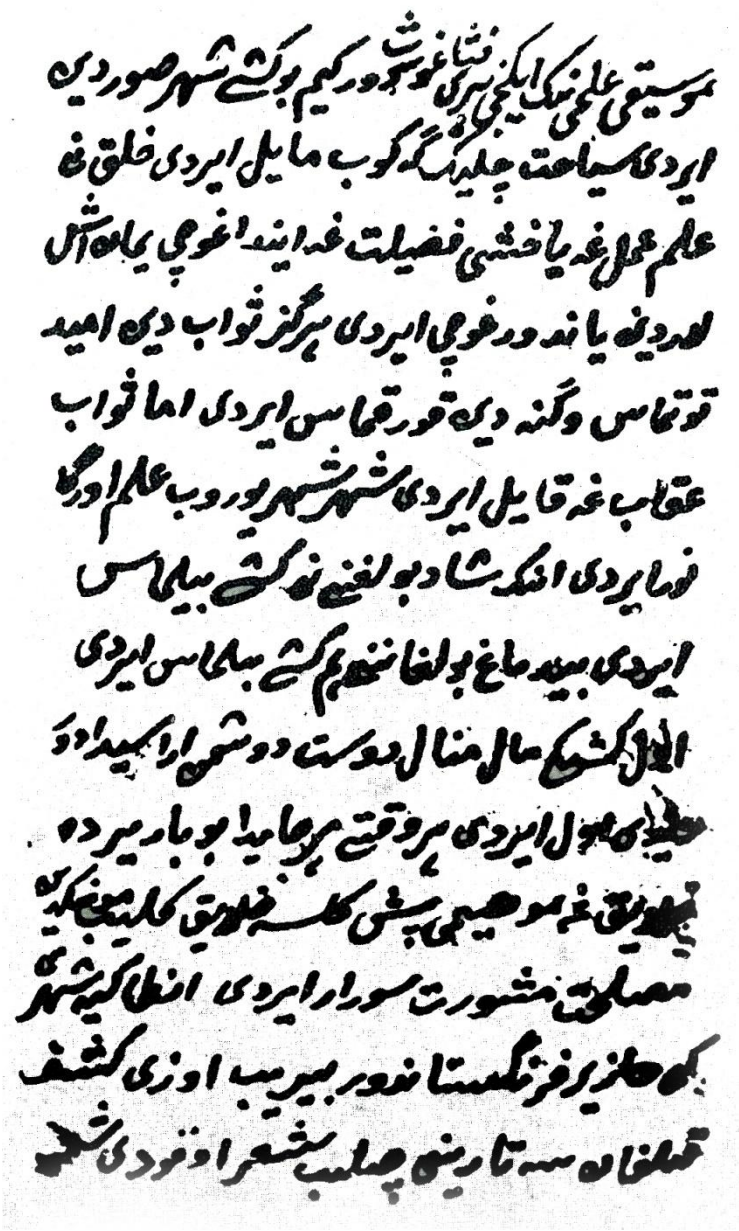
Fol. 3r (page 5)



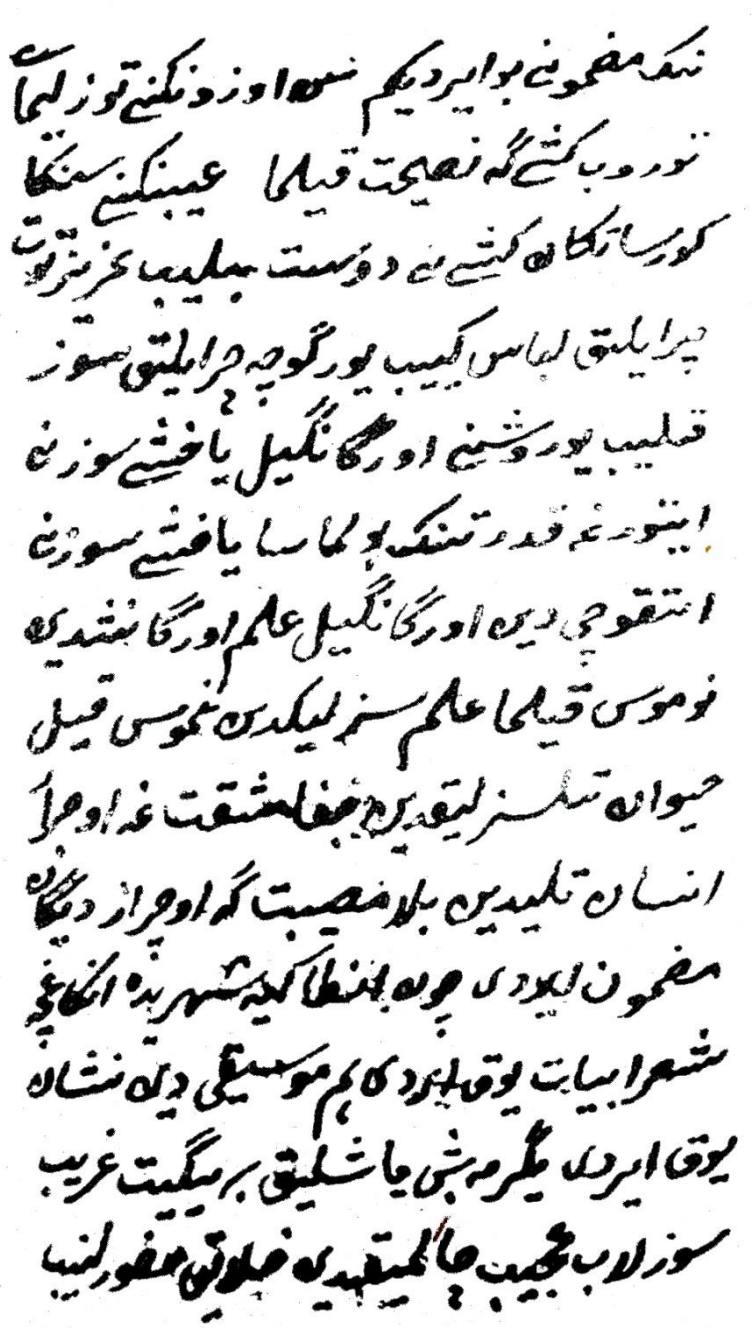
Fol. 3v (page 6)



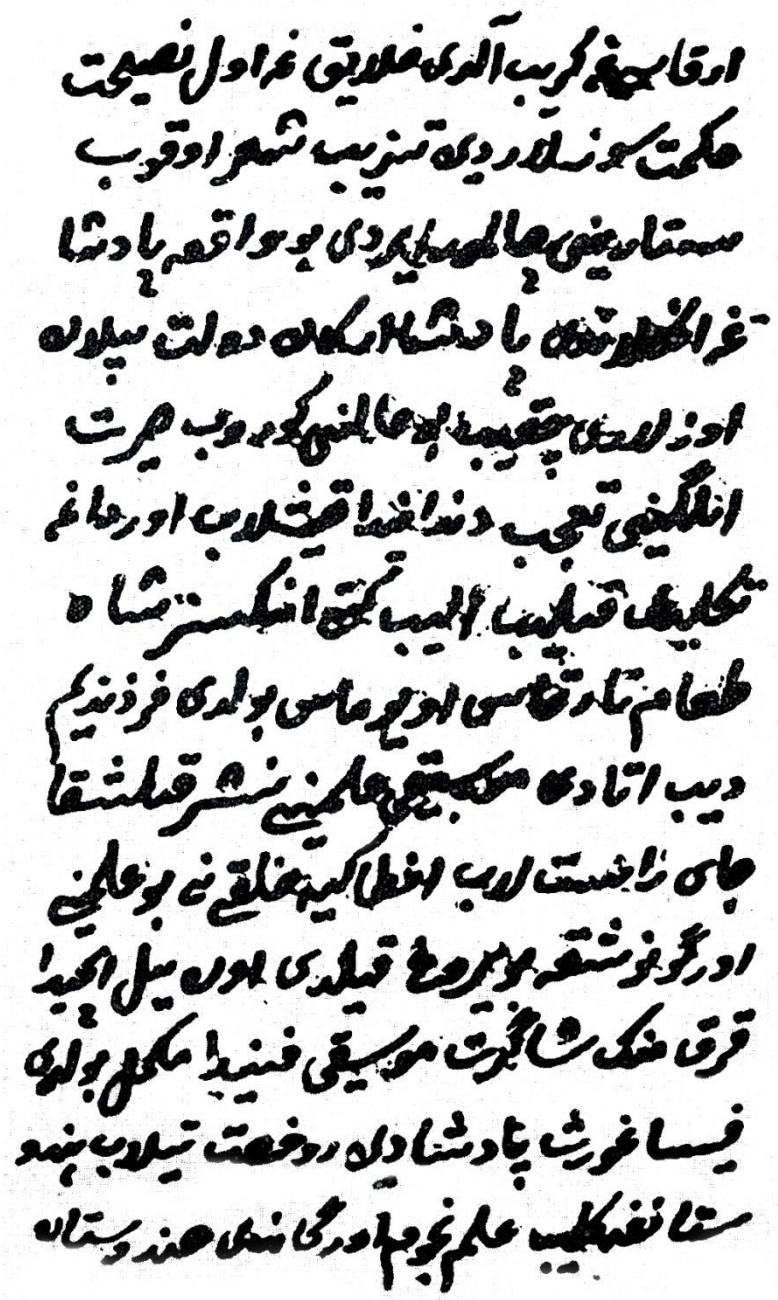
Fol. 4r (page 7)



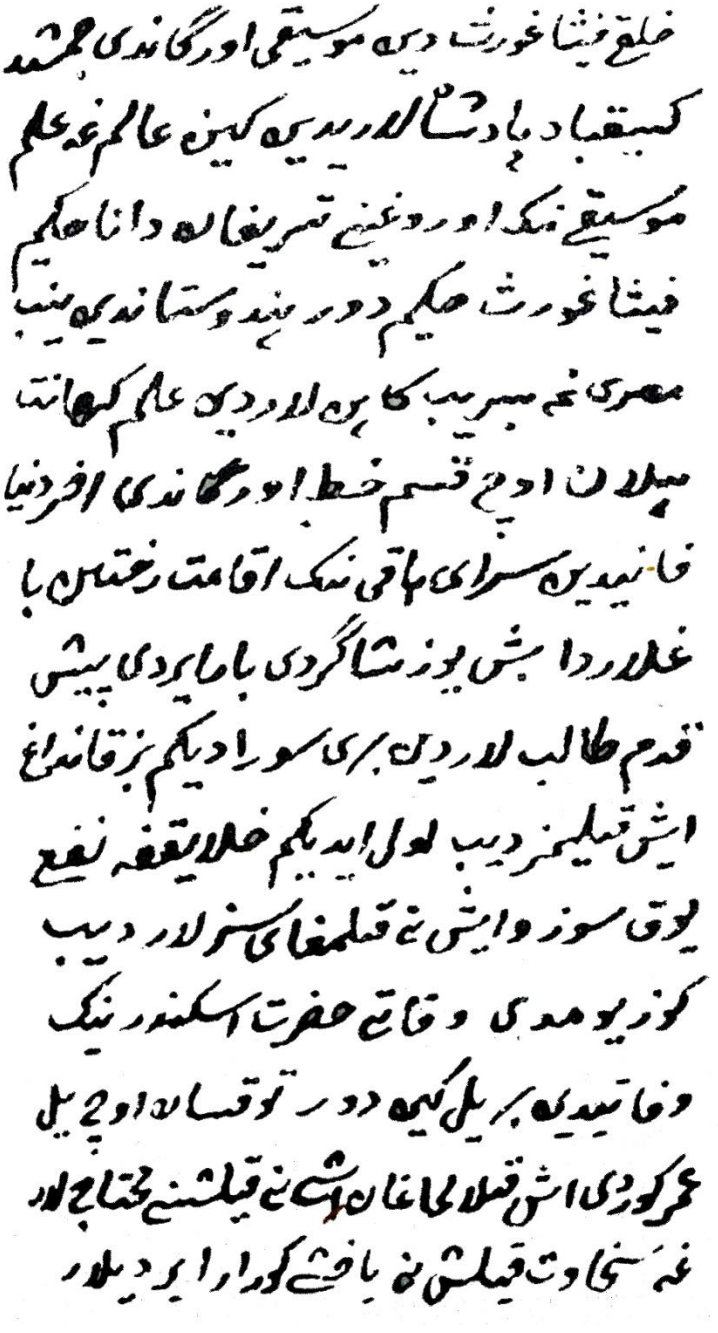
Fol. 4v (page 8)



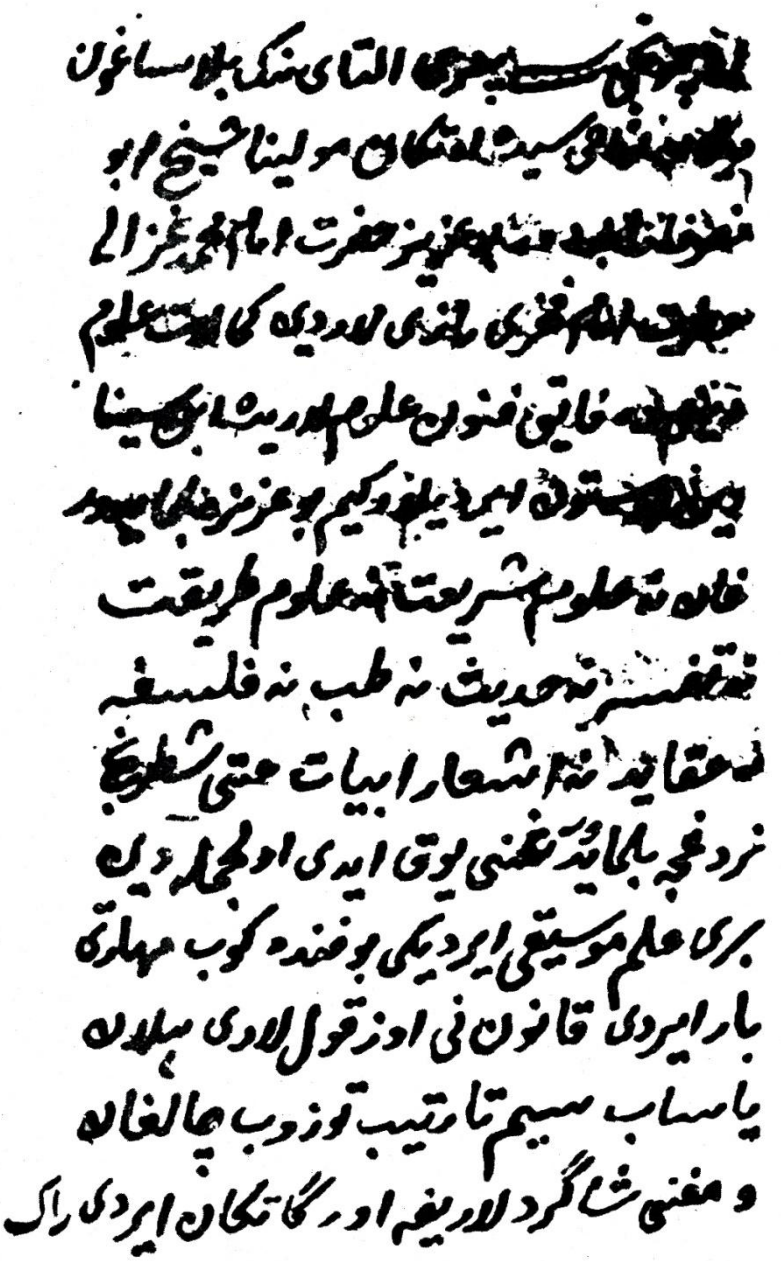
Fol. 5r (page 9)



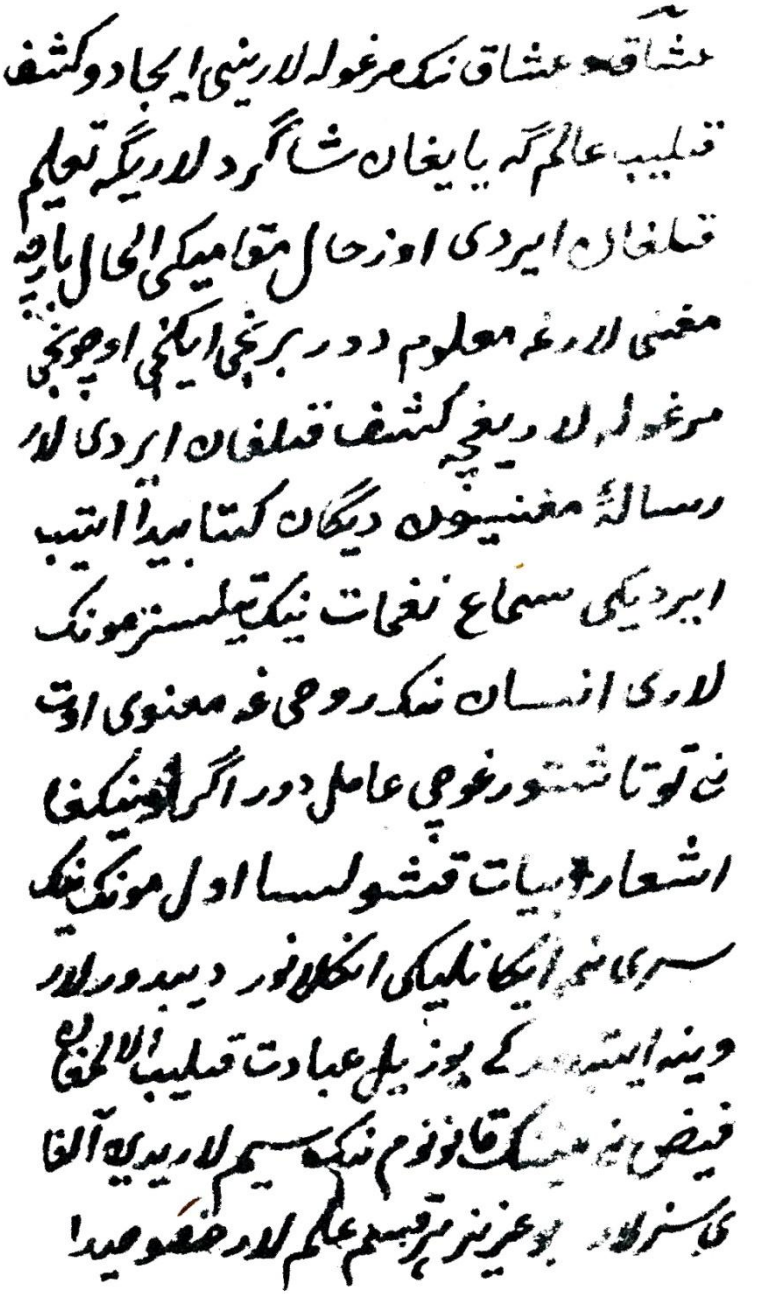
Fol. 5v (page 10)



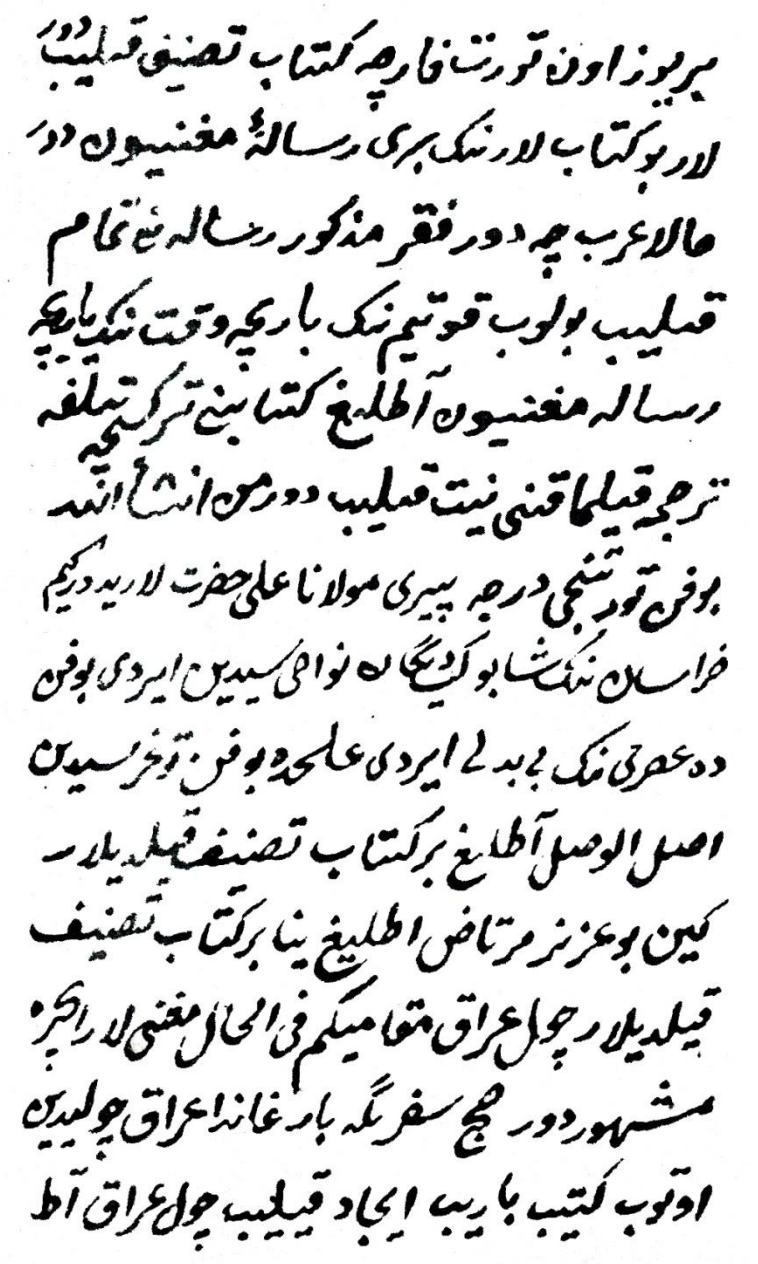
Fol. 6r (page 11)



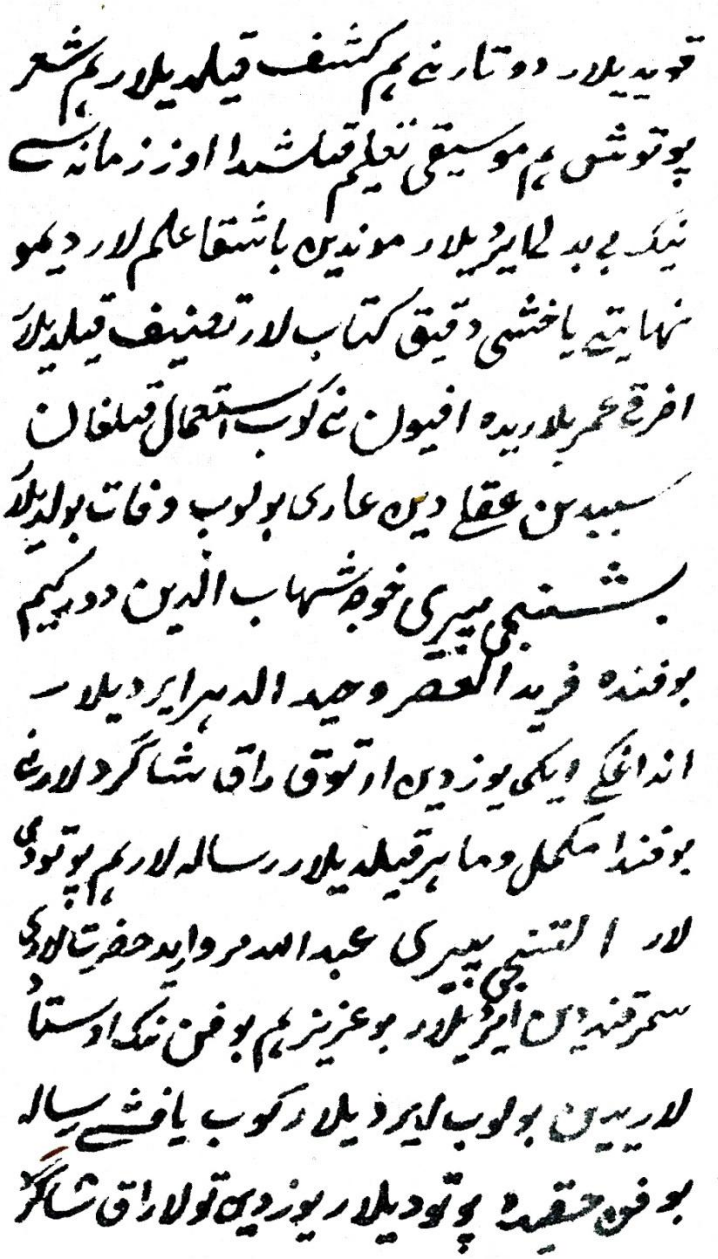
Fol. 6v (page 12)



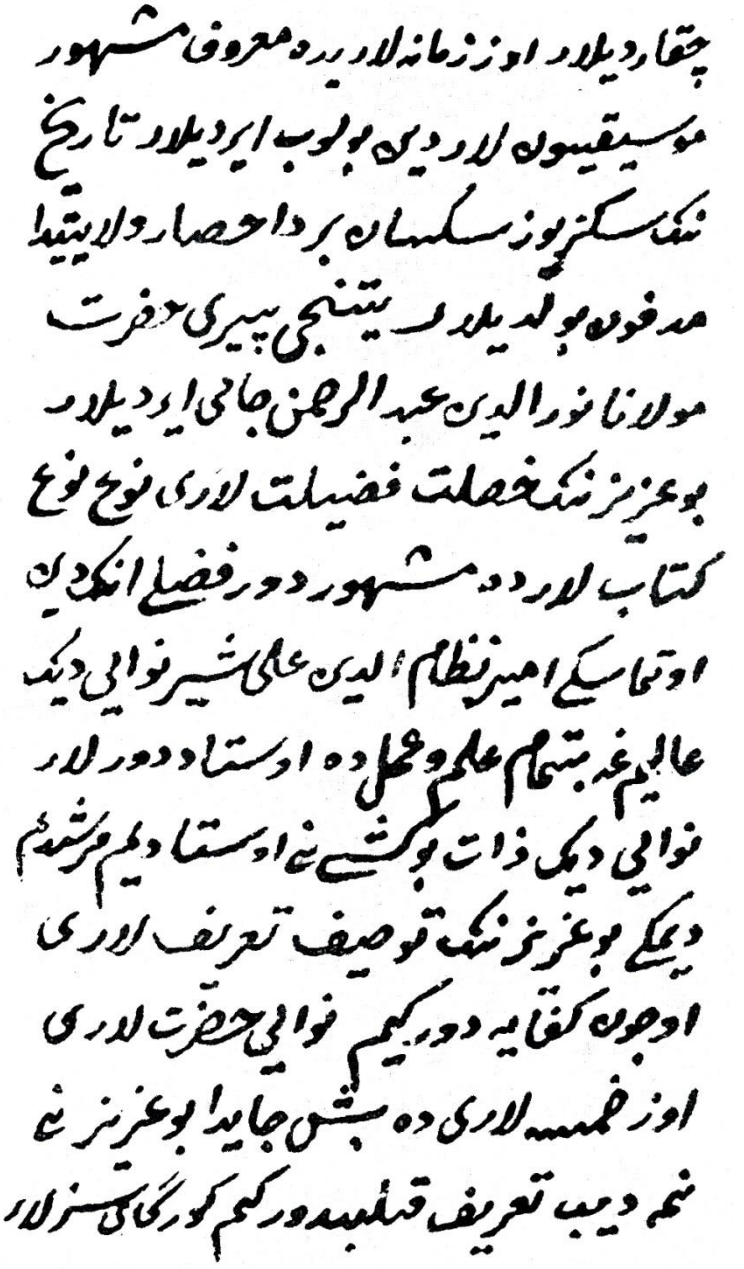
Fol. 7r (page 13)



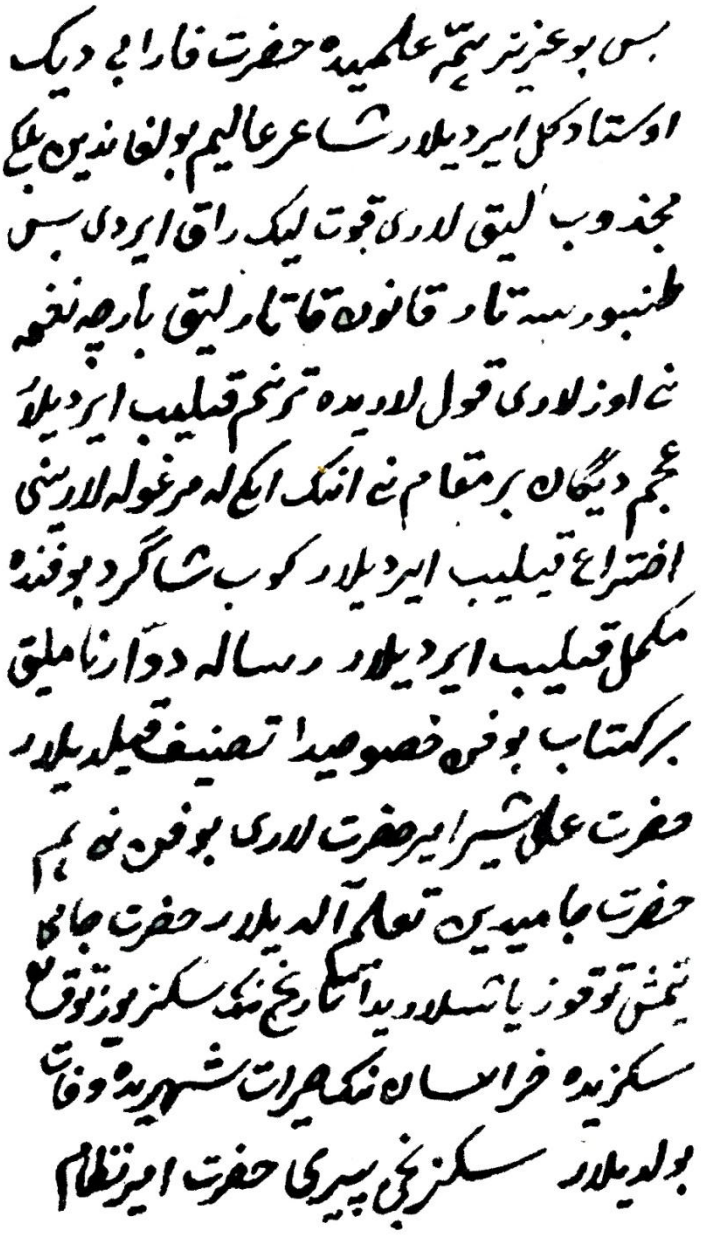
Fol. 7v (page 14)



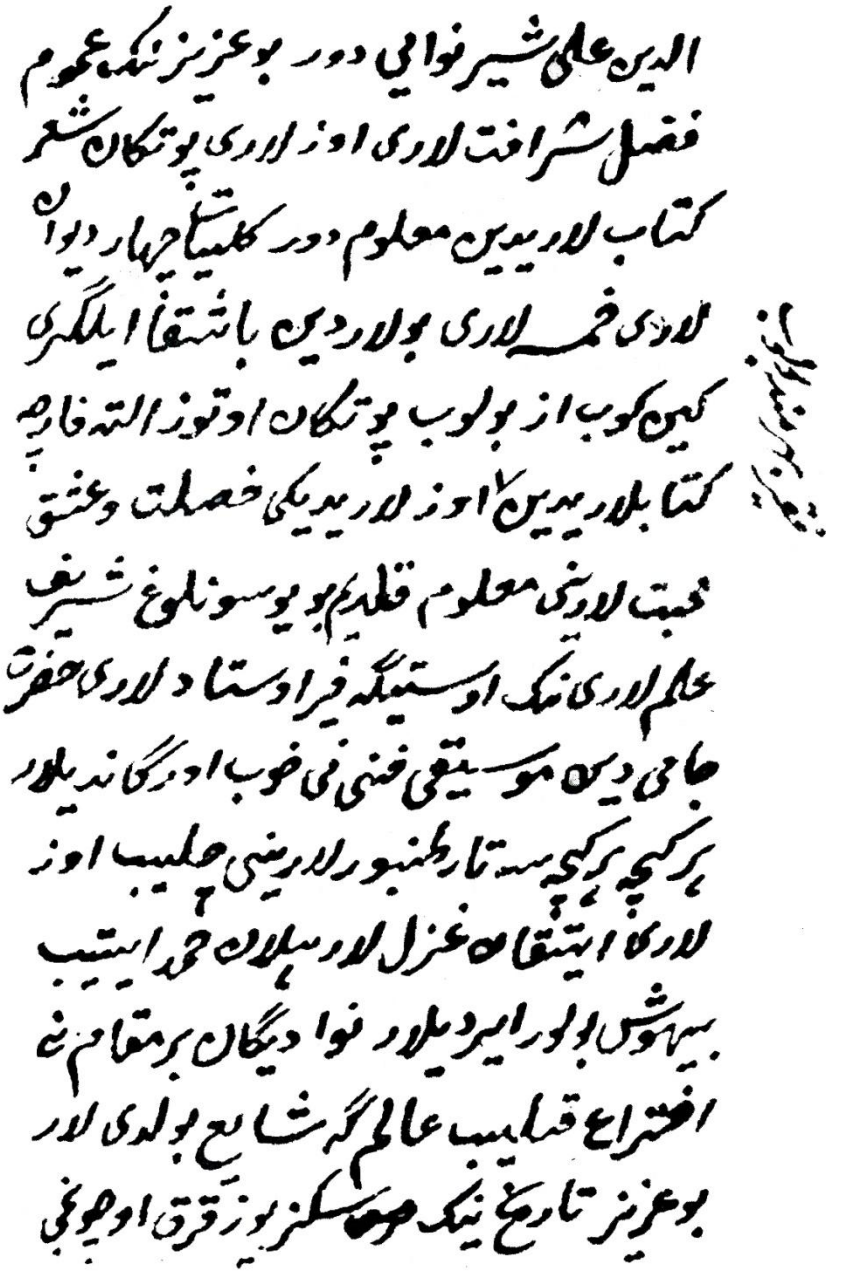
Fol. 8r (page 15)



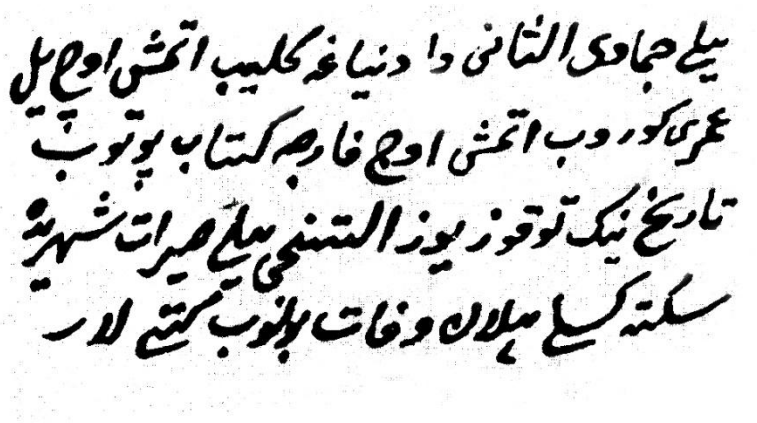
Fol. 8v (page 16)



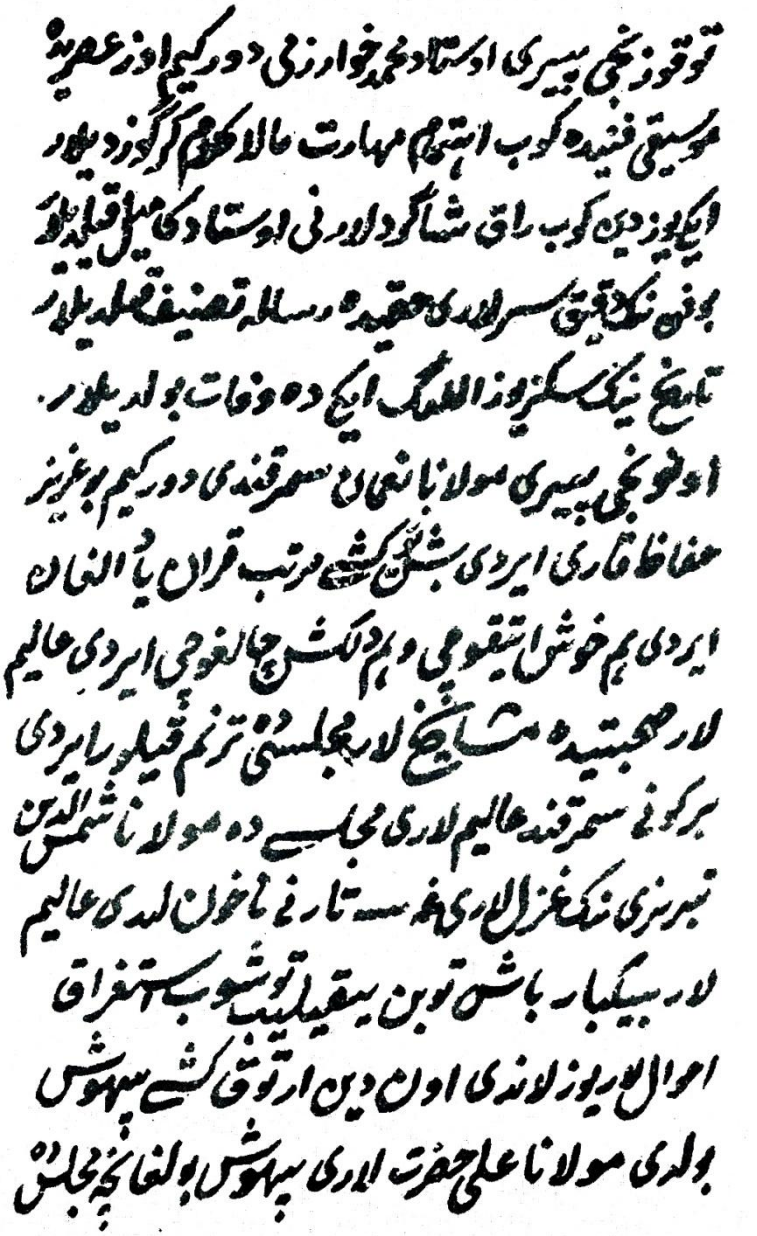
Fol. 9r (page 17)



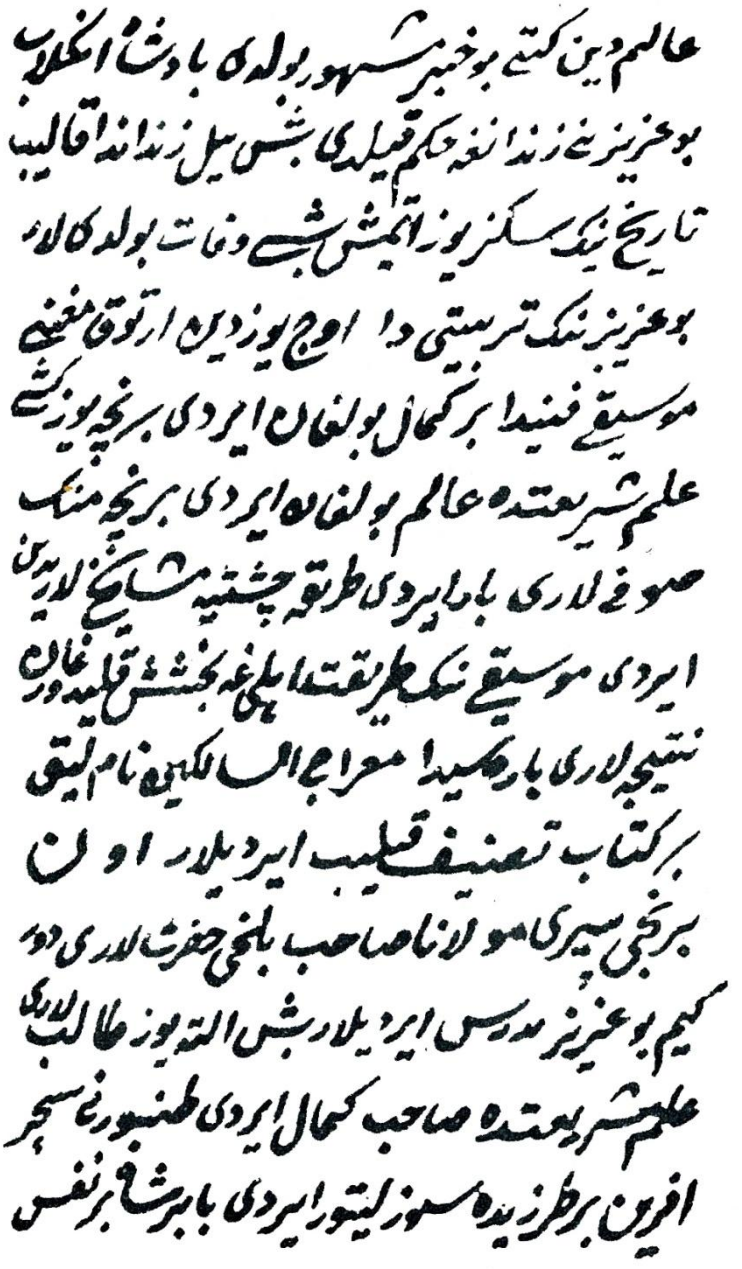
Fol. 9v (page 18)



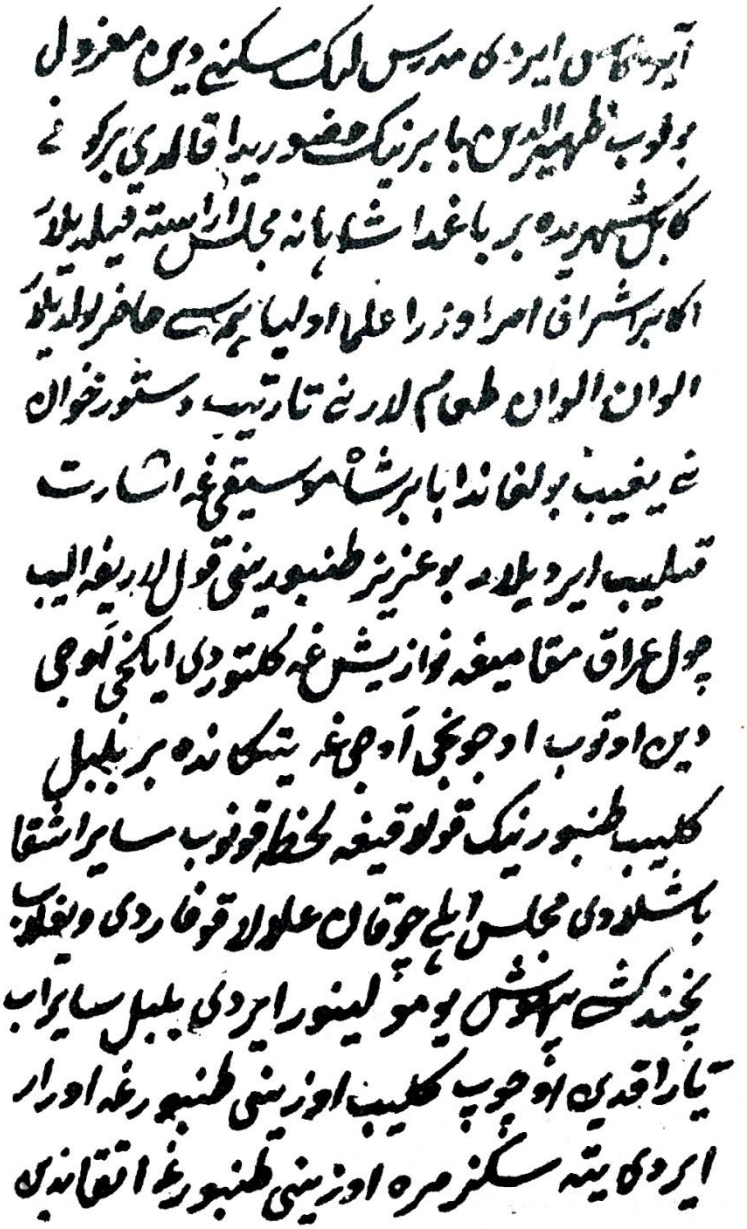
Fol. 10r (page 19)



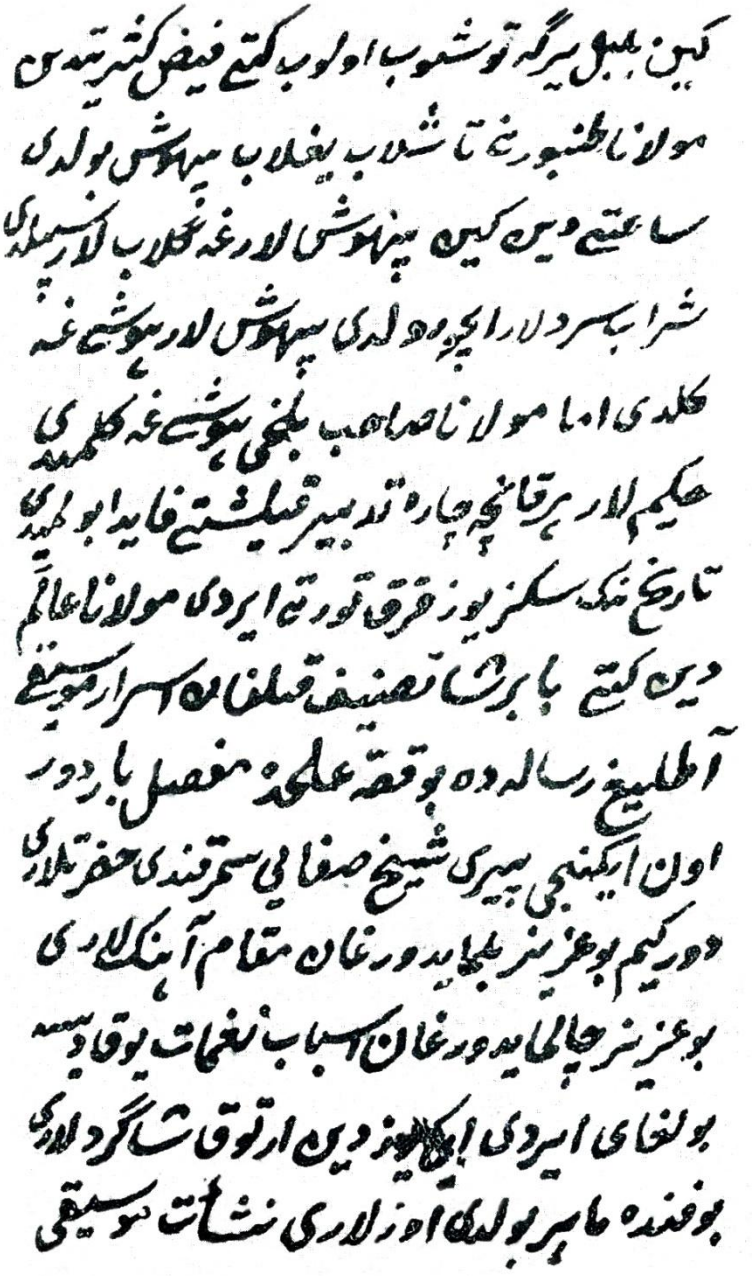
Fol. 10v (page 20)



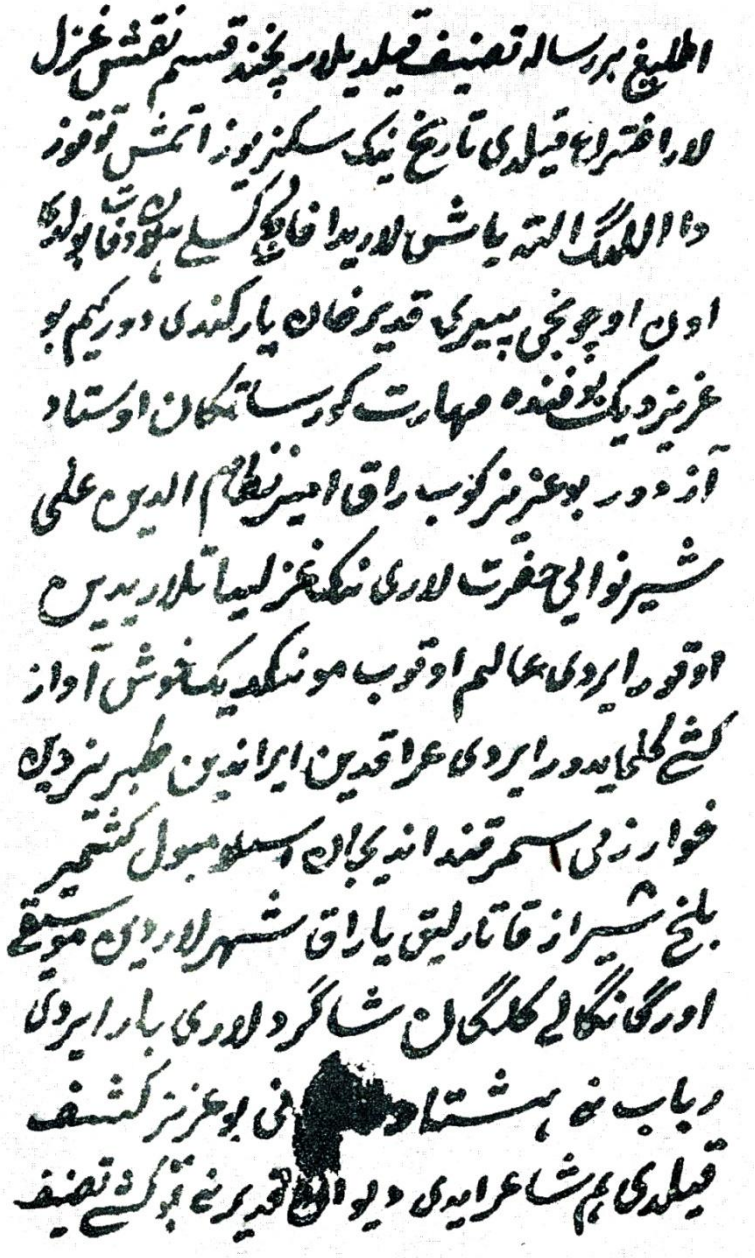
Fol. 11r (page 21)



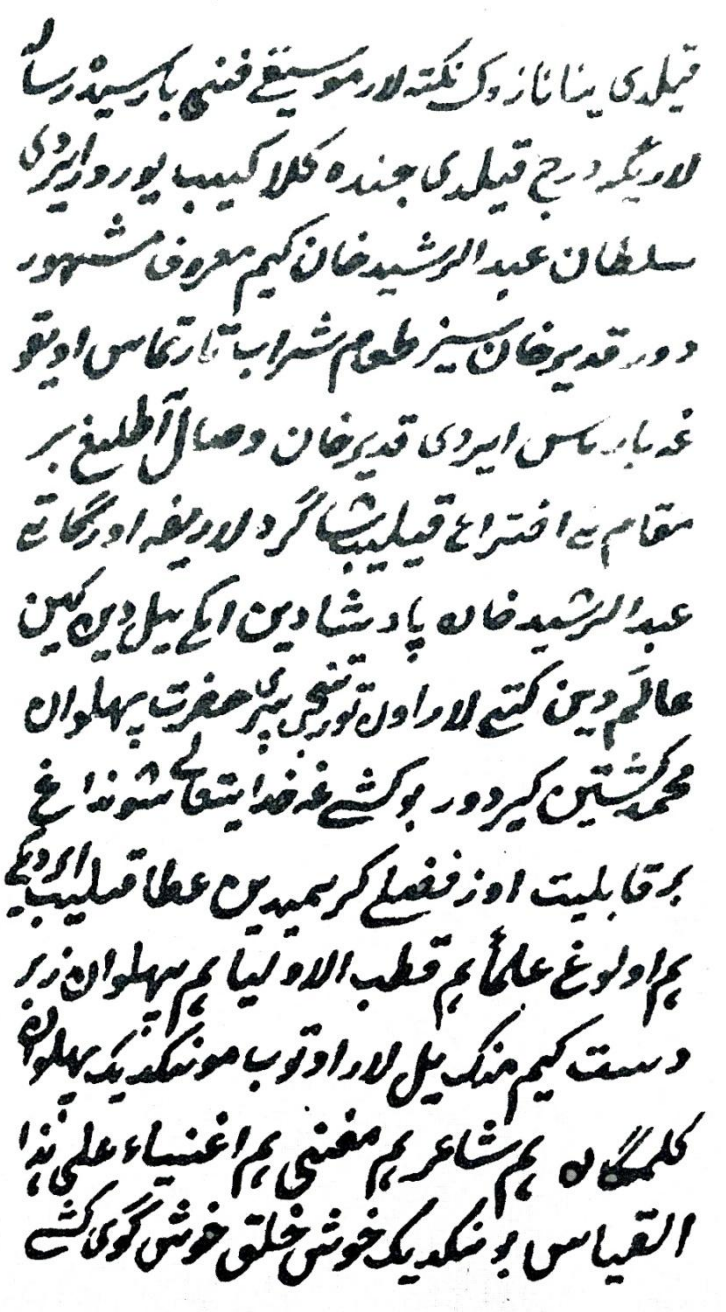
Fol. 11v (page 22)



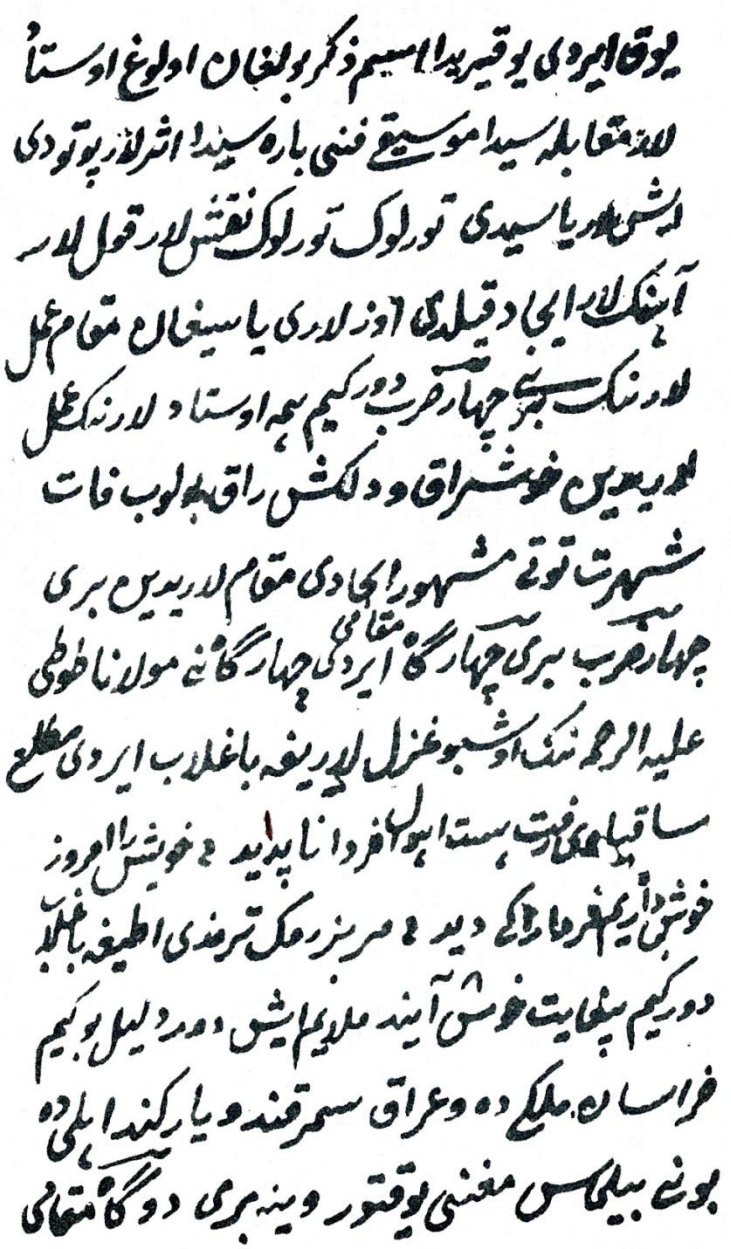
Fol. 12r (page 23)



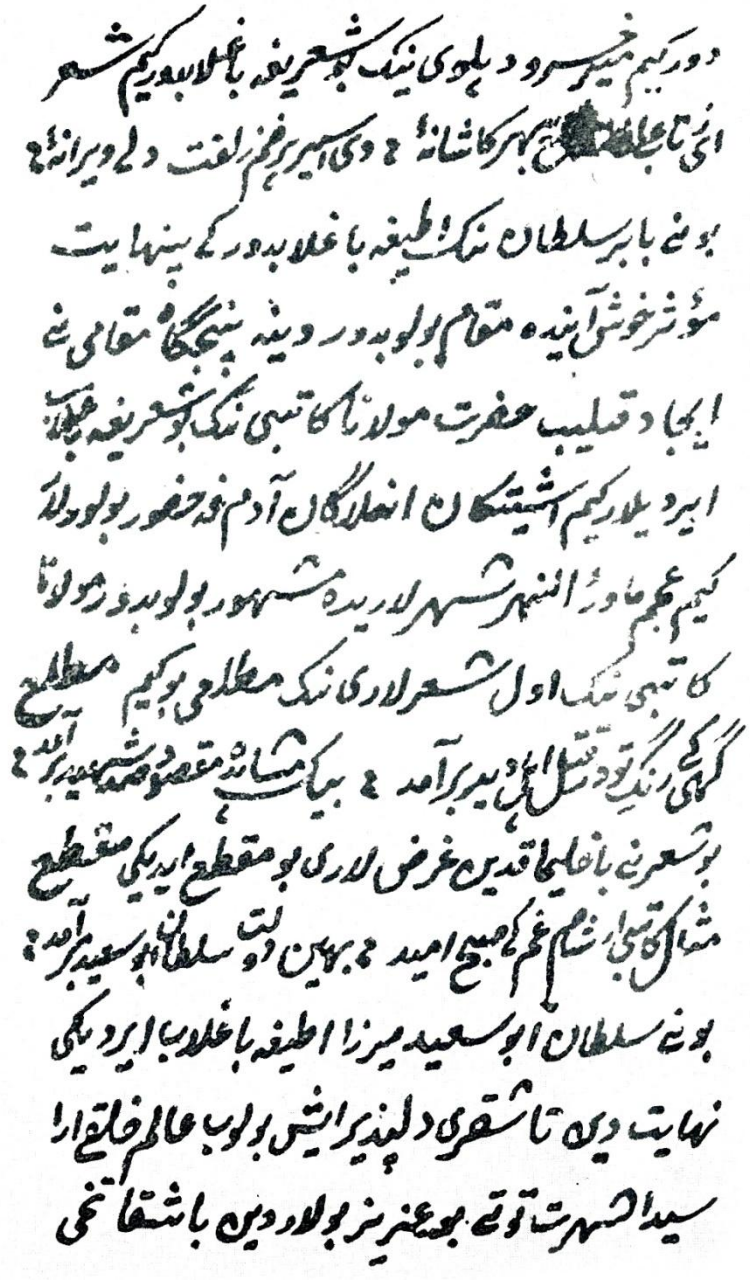
Fol. 12v (page 24)



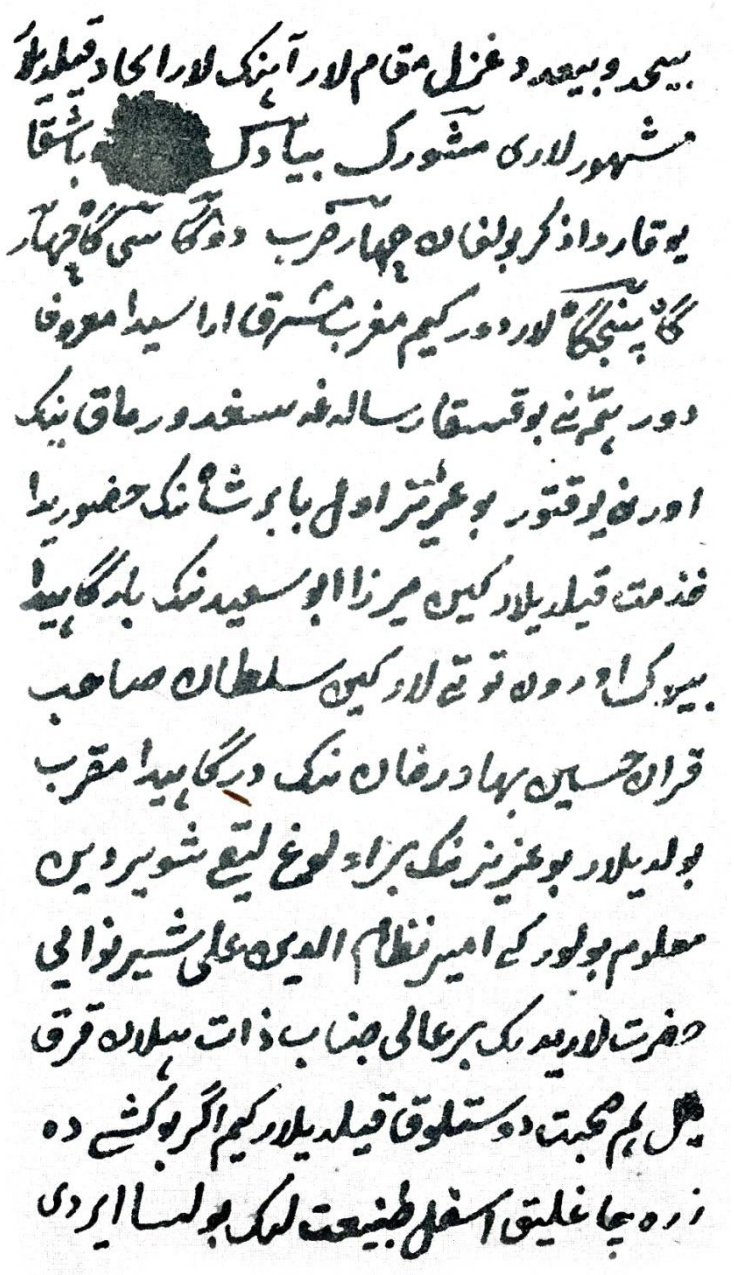
Fol. 13r (page 25)



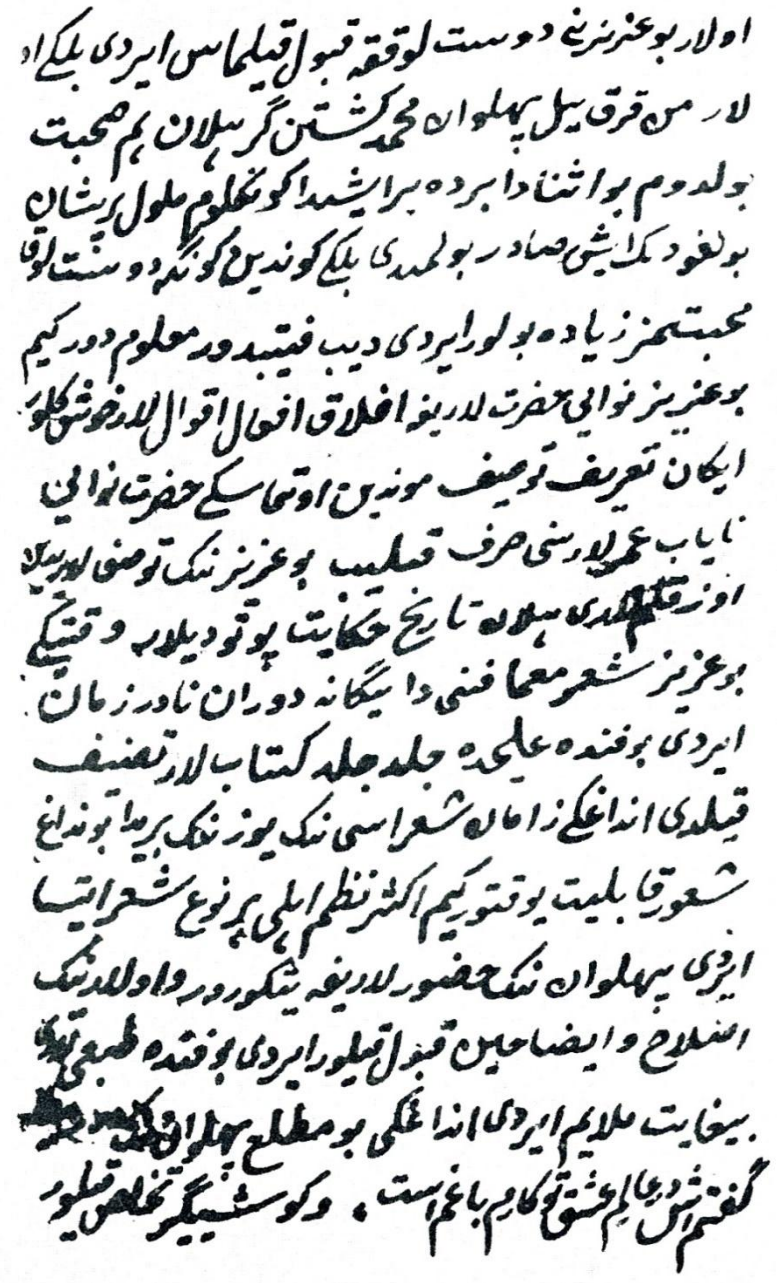
Fol. 13v (page 26)



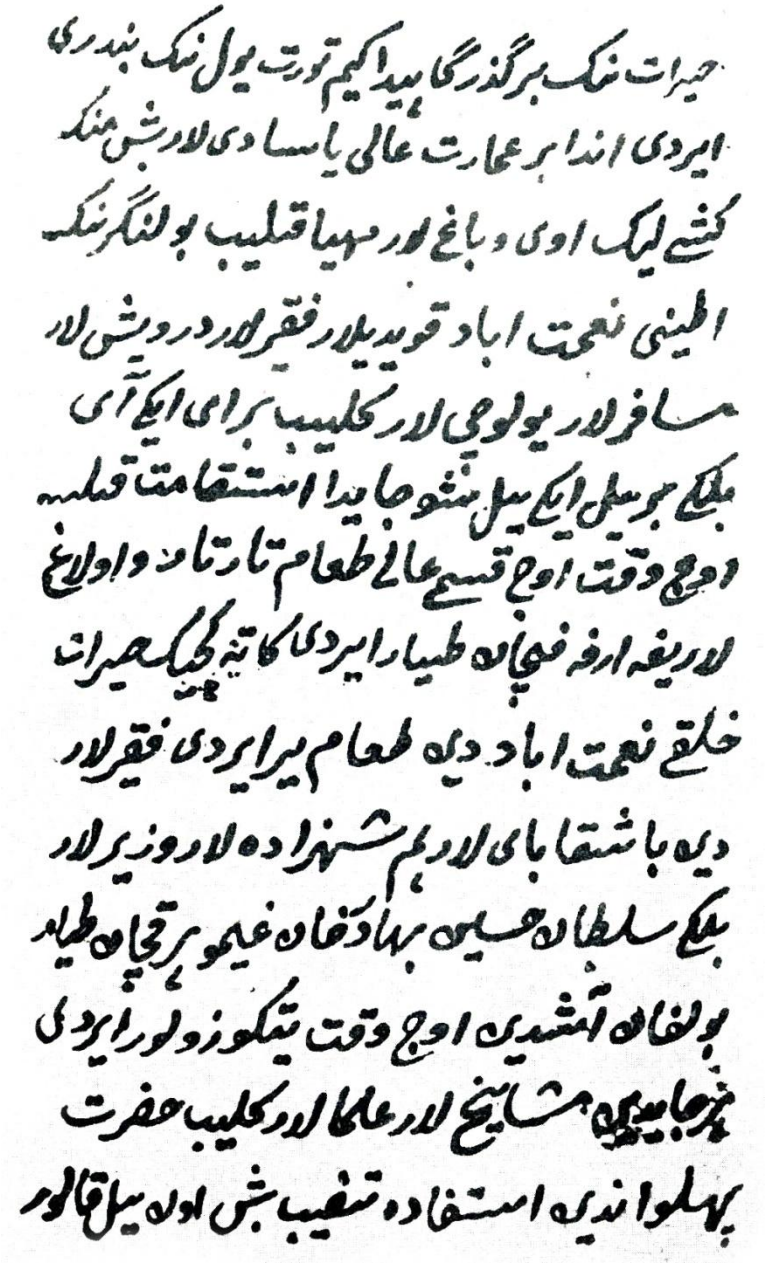
Fol. 14r (page 27)



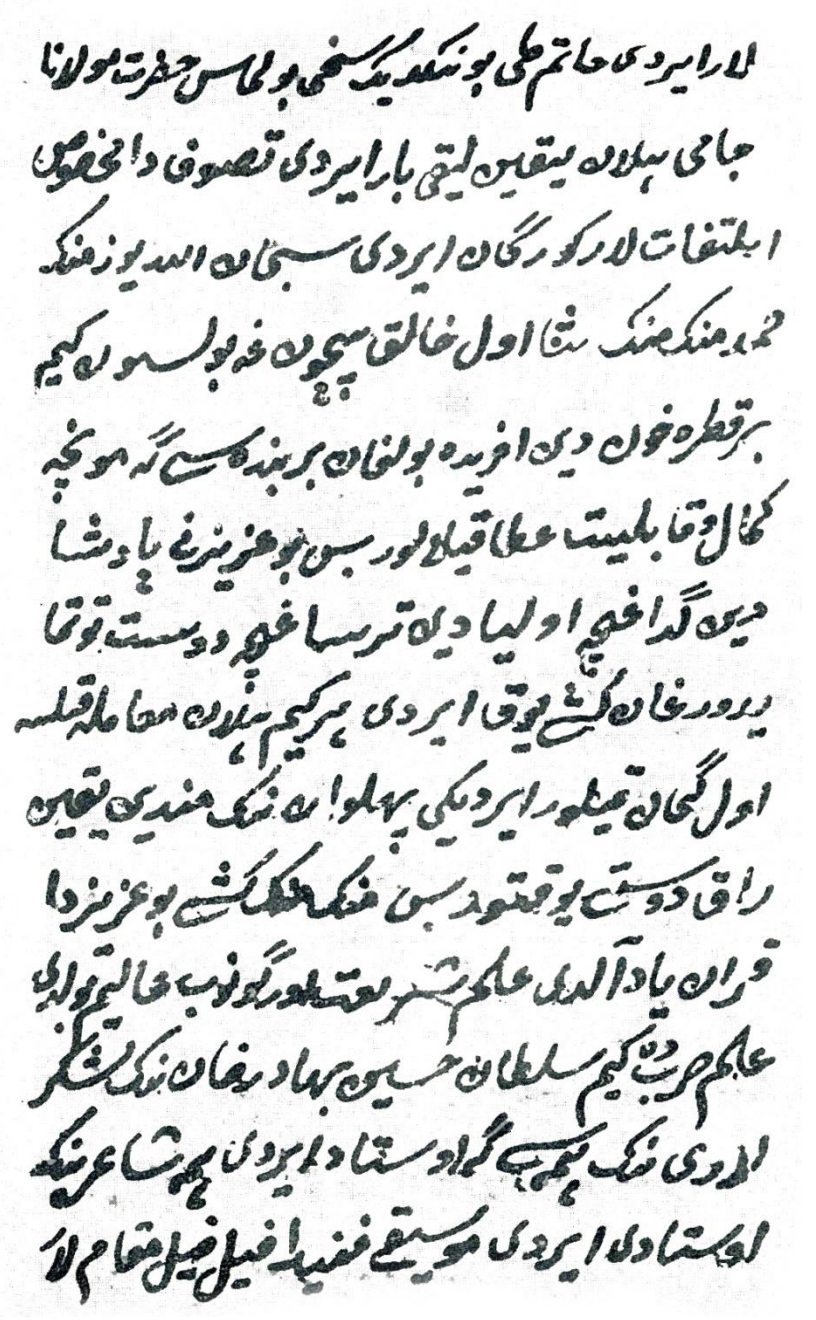
Fol. 14v (page 28)



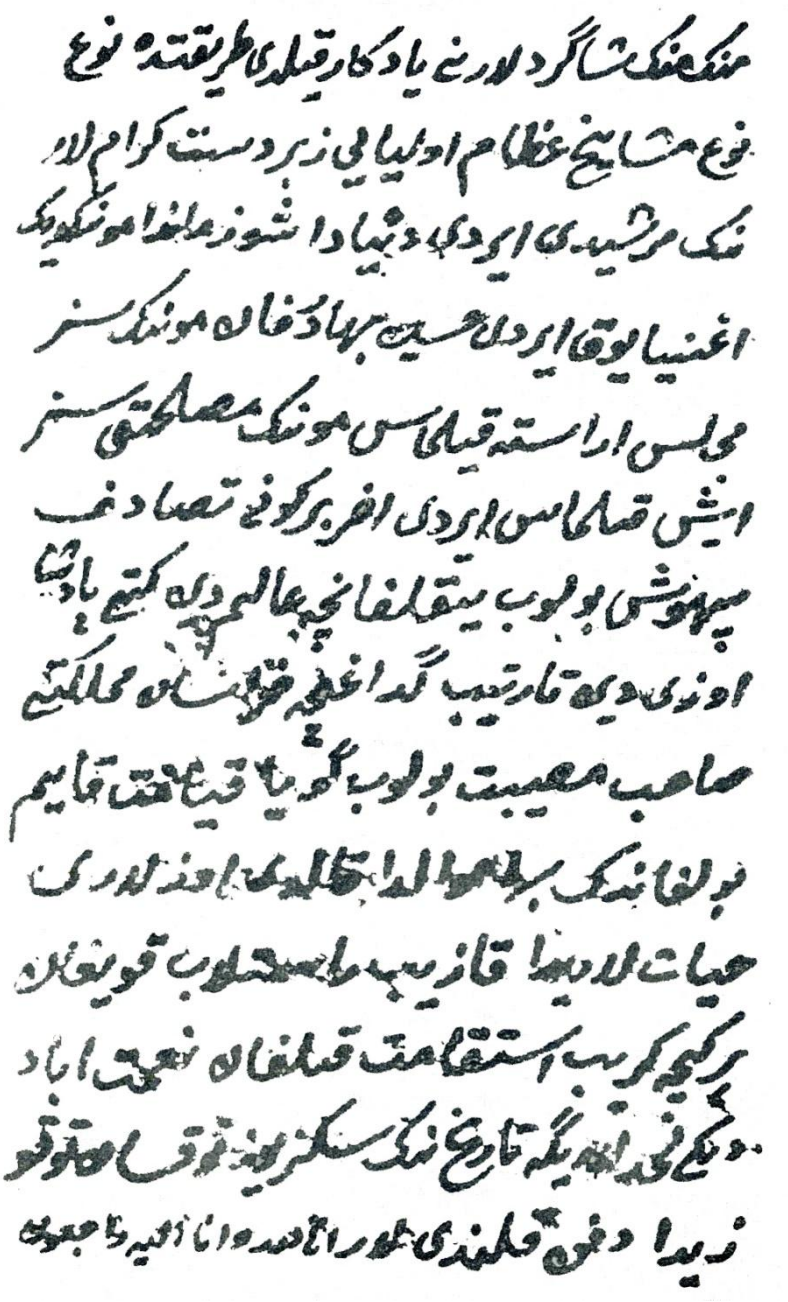
Fol. 15r (page 29)



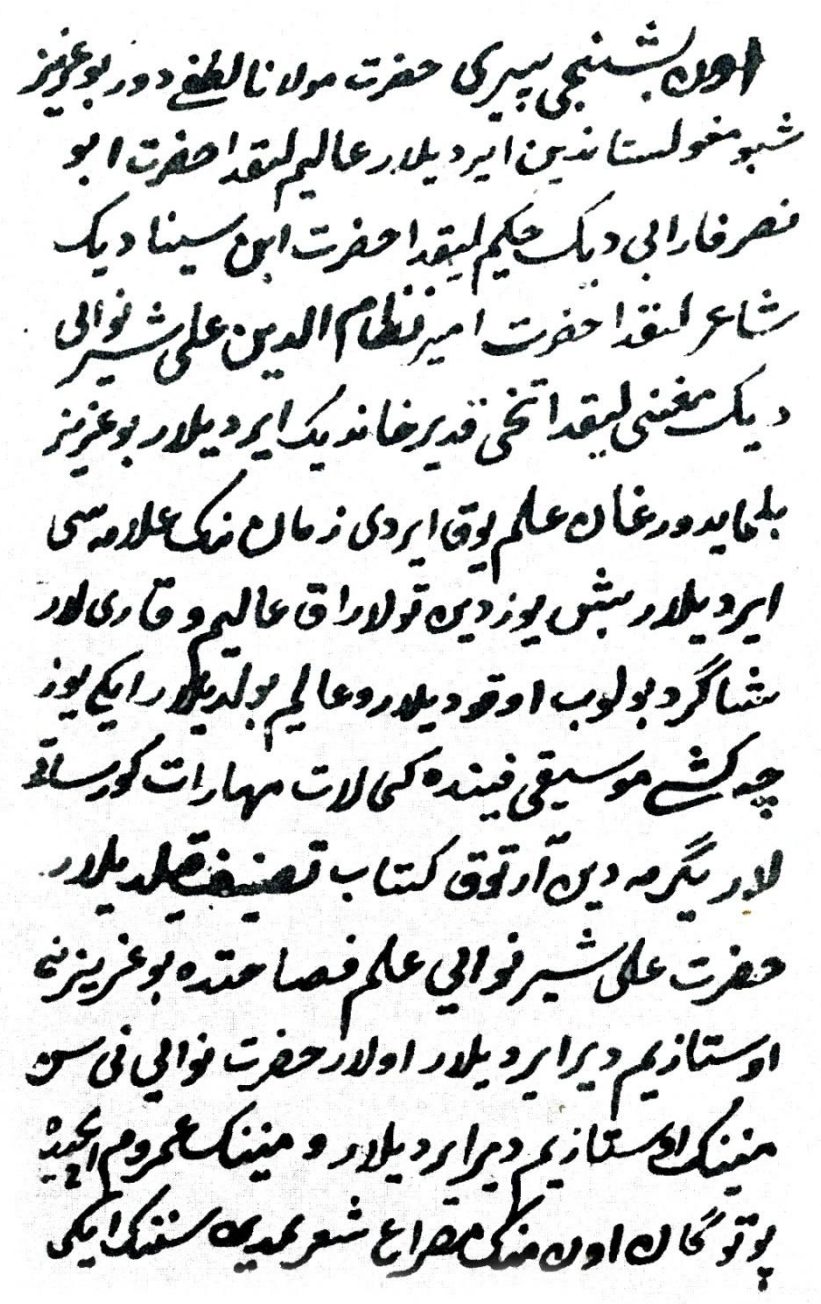
Fol. 15v (page 30)



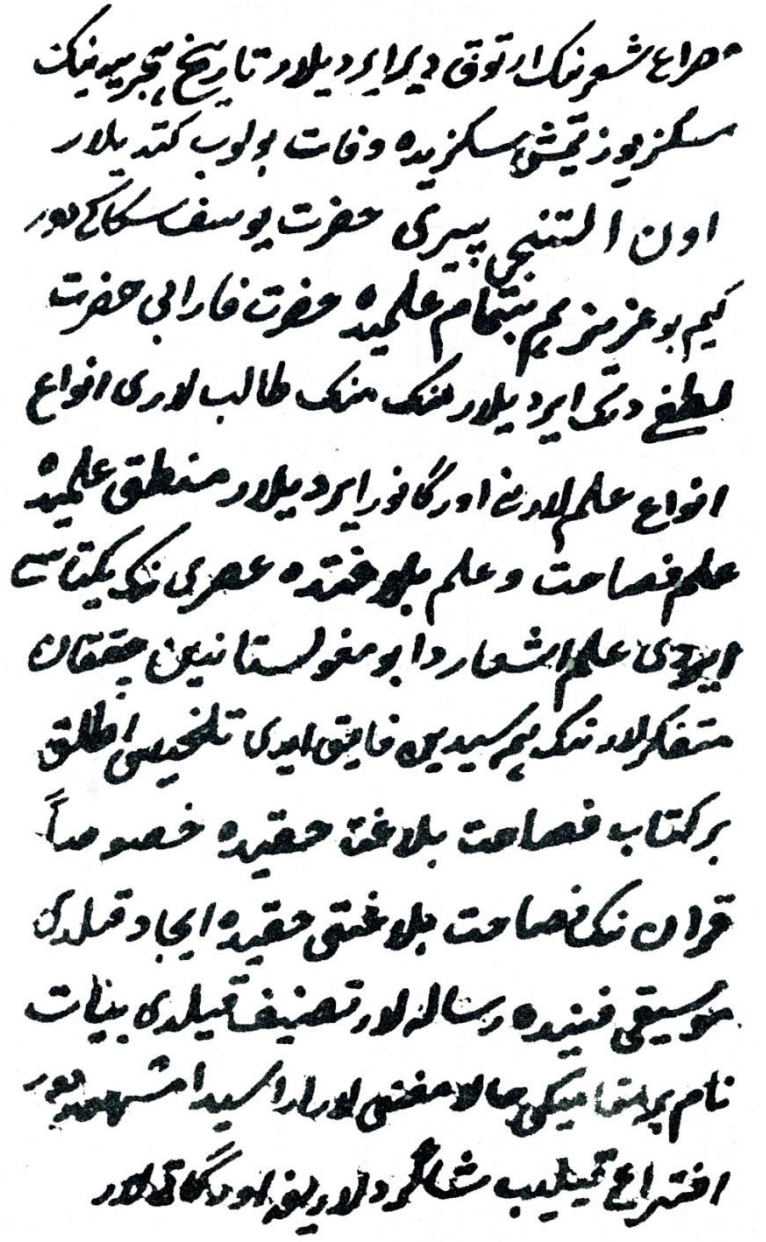
Fol. 16r (page 31)



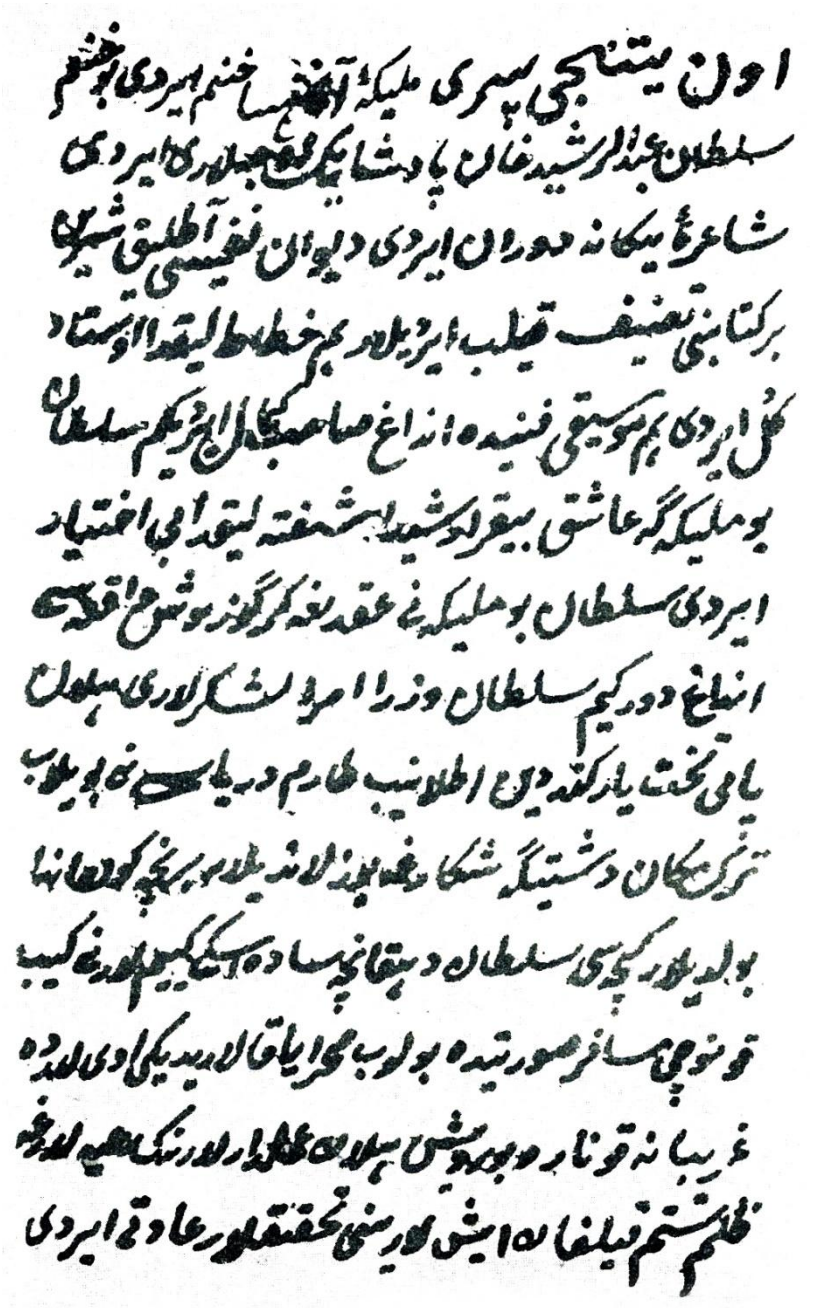
Fol. 16v (page 32)



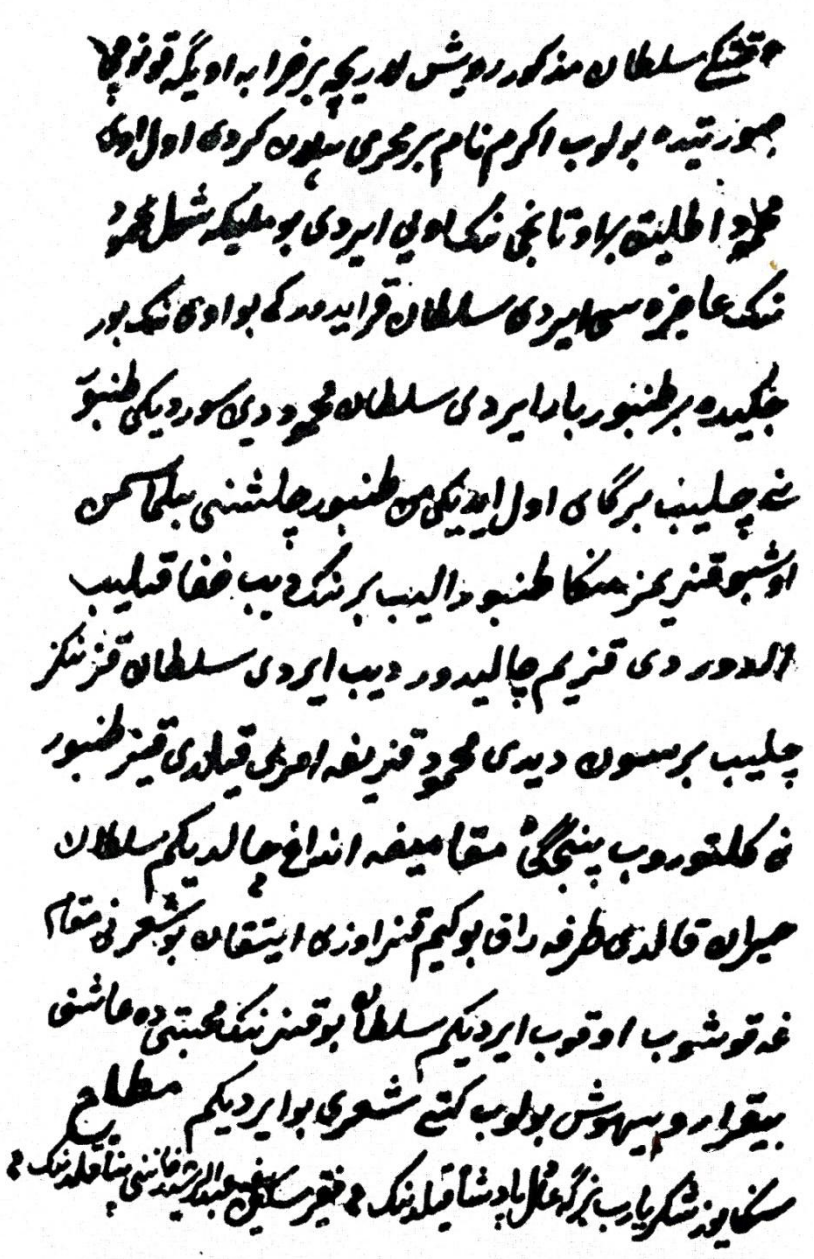
Fol. 17r (page 33)



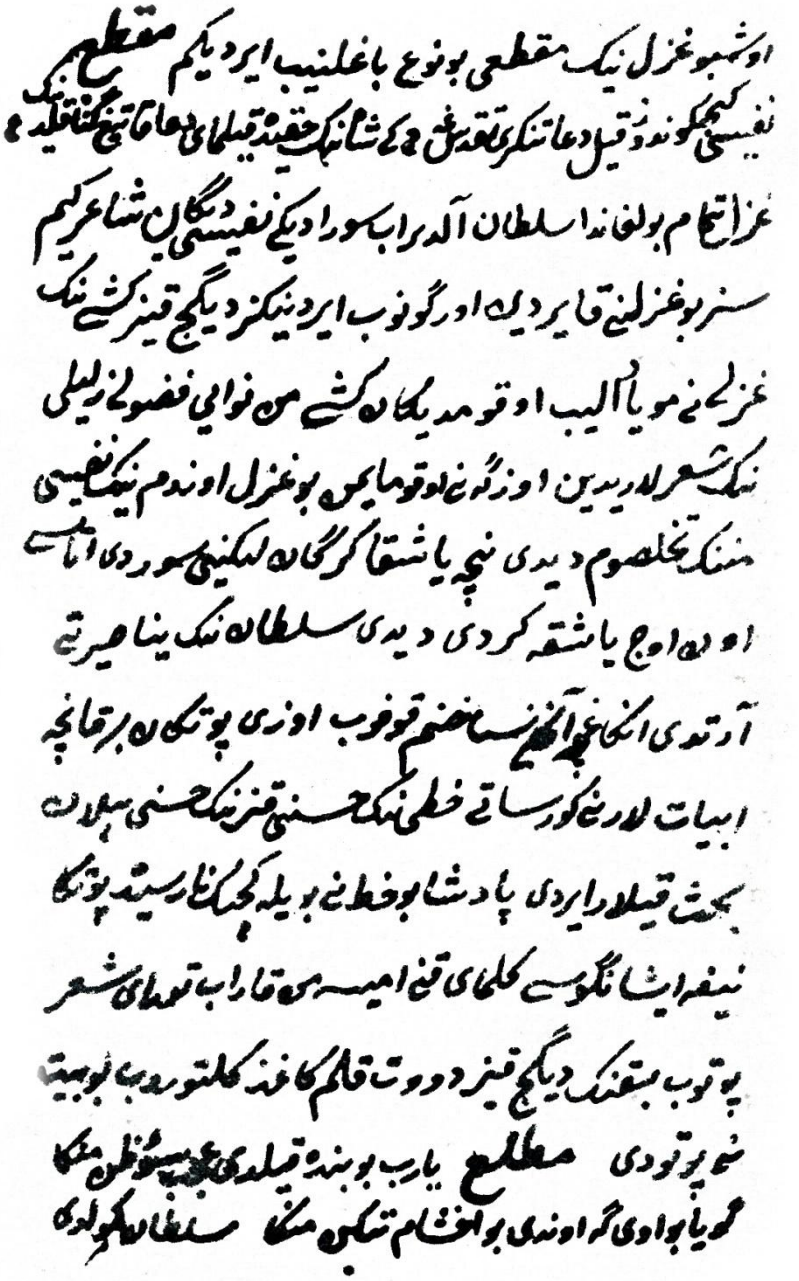
Fol. 17v (page 34)



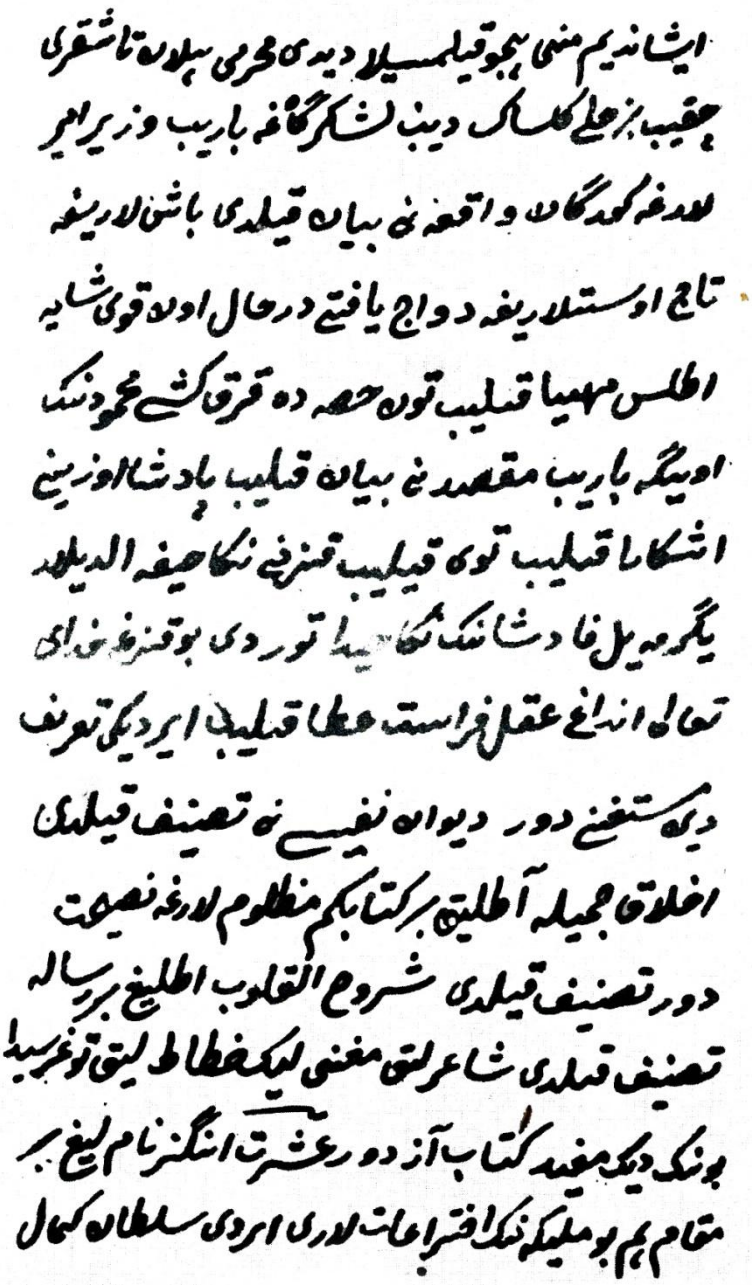
Fol. 18r (page 35)



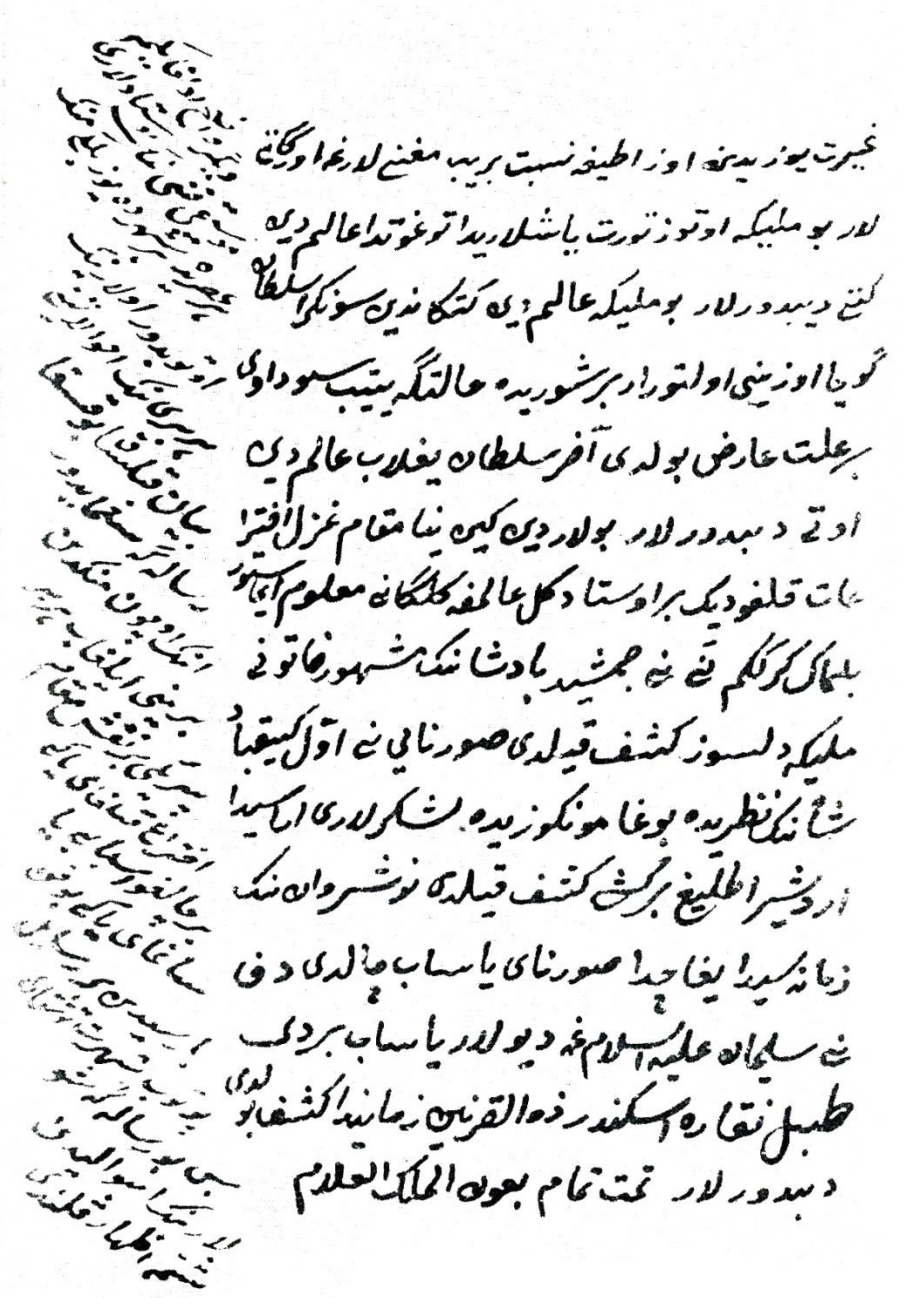
Fol. 18v (page 36)



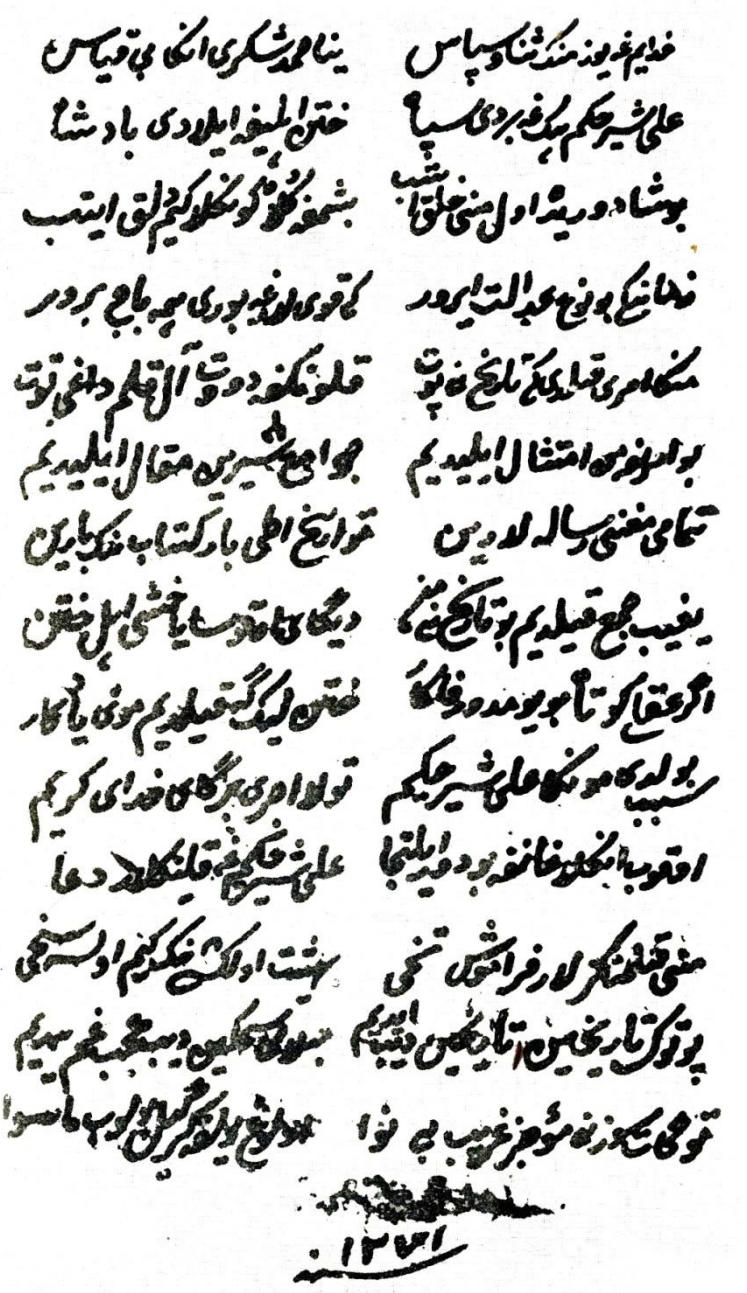
Fol. 19r (page 37)



Fol. 19v (page 38)



Fol. 20r (page 39)



Bibliographical References

ANONYMOUS, *Nihāl al-Aswāt*, Ms. 8739/III, Abū Raykhān Al-Bīrūnī, Tashkent, Archive of the Institute of Oriental Studies.

ANONYMOUS, 2002, *Risāla dar 'Ilm-i Mūsīqī*, ed. by Amir Hussain Pourjavadī, *Mahoor Music Quarterly* 14, p. 100-114.

ASADI, Hooman, 1999, "Nigāhi Ajmālī ba Pīshīna-i Tarīkh-i Mūsīqī dar Māvarā'anahr", *Mahoor Music Quarterly* 5, p. 59-87.

ASADI, Hooman, 2000, "Shashmaqām' ba 'anvān-i yak sīstem-i mūsīqāyī," *Mahoor Music Quarterly* 6, p. 6-39.

ASADI, Hooman, 2002, "Hayāt-i Mūsīqāyi dar Davrān-i Tīmūriyān: az Samarqand tā Herat", *Mahoor Music Quarterly* 14, p. 25-52.

BŪKA, Mawlānā 'Alī Shāh, *Muqaddima-i Usūl*, Ms. F1097, University of Istanbul Library.

CHANGĪ, Darvīsh 'Alī, *Risāla-i Mūsīqī*, Ms. 264, Dushanbe, Institute of Written Heritage.

CHANGĪ, Darvīsh 'Alī, *Risāla-i Mūsīqī*, Ms. 468/I, Abū Raykhān Al-Bīrūnī, Tashkent, Archive of the Institute of Oriental Studies.

CHANGĪ, Darvīsh 'Alī, *Risāla-i Mūsīqī*, Ms. 468/III, Abū Raykhān Al-Bīrūnī, Tashkent, Archive of the Institute of Oriental Studies.

DJUMAEV, Alexander, 1992, "From Parda to Maqam: A Problem of the Origin of the Regional Systems", *Regionale Maqam. Traditionen in Geschichte und Gegenwart*, vol. 1, edited by J. Elsner and G. Jahnichen, Berlin, Study Group Maqam, p. 145-162.

DJUMAEV, Alexander, 1997, "Najm al-Din Kavkabi Bukhari and the Maqam Theory in the 16th to 18th Centuries", *The Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*, edited by J. E. a. R. P. Pennanen, Tampere, University of Tampere, p. 27-37.

DURING, Jean, 1998, *Musiques de Asie Centrale : l'espirit d'une tradition*, Arles, Cité de la Musique/Actes Sud.

DURING, J. and TREBINJAC, Sabine, 1991, « Introduction au Muqam Ouigour », Bloomington, Institute of Inner Asian Research, University of Indiana Press.

FELDMAN, Walter, 1996, *Music of the Ottoman Court*, Berlin, VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.

FITRAT, Abdurauf, 1993 (first published in1927), *O'zbek Klassik Musiqasi va Uning Tarikhi*, edited by A. Samad, Tashkent, Fan Nashriyoti.

HARRIS, Rachel, 2002, "Music of the Uyghurs", *Encyclopedia of the Turks*, vol. 6. Istanbul, Yeni Turkiye, p. 542-549.

HARRIS, Rachel, 2008, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, Aldershot, England, Ashgate Publishing.

HUSAYNĪ, Zayn al-Ābiddin Mahmūd, 1987, *Qānūn-i 'Ilm-i va 'Amal-i Mūsīqī.* ed. by 'Alī Askar Rajabov, Dushanbe, Dānish Press.

KAVKABĪ, Najm Ad-Dīn, *Risāla-i Mūsīqī*, Ms. 468/IV, Abū Raykhān Al-Bīrūnī, Tashkent, Archive of the Institute of Oriental Studies.

LIGHT, Nathan, 2008, *Intimate Heritage: Creating Uyghur Muqam Song in Xinjiang*, Berlin, LIT Verlag.

MOJIZĪ, Mullā Ismatullah, 1854, *Tawārikh-i Mūsīqīyūn*, Anvar Bāytur and Hamir Tomūr (eds.), 1982, Urumchi, Millatlar Nashriyātī.

NAĪNĪ, Baqiya, *Zamzama-i Wahdat*, Ms. 10226/II, Abū Raykhān Al-Bīrūnī, Tashkent, Archive of the Institute of Oriental Studies.

NAWĀ'Ī, Alīshīr, 1945 [late 15th century], *The 'Majālis an-Nafāis'of Mīr Alīshīr Navā'ī: Two 16th century Persian translations*, ed. by A. A. Hekmat, Tehran, Bank Melli Press.

RAJABOV, Is'hoq, 1963, *Maqomlar Masalasiga Doir*, Tashkent, UzSSR Davlat Badiiy Adabiyot Nashriyoti.

RAJABOV, A., ABDURASHIDOV, A. and AZIZI, F. (eds.), 2009, *Donishnoma-i Shashmaqom*, Dushanbe.

RUSTAMĪ, Arīyū, ed., 2003, "Risāla-i 'Ilm-i Mūsīqī Asar-i Mīr Sadr ad-Dīn Muhammad Qazvīnī", *Mahoor Music Quarterly* 18, p. 81-96.

SADAKOV, R. L., 1970, *The Musical Culture of Ancient Chorasmia*, Moscow, Nauka Publishing House, Translated into English from Russian at the request of Dr. Ann Drafthorn Kilmer.

SĀBETZĀDEH, Mansūrah (ed.), 2003, *Three Treatises on Ancient Persian Classical Music by Najm ad-Dīn Kawkabī Bukhārā-i, 'Abd al-Rahmān bin Sayf-i Ghaznavī, and an anonymous author*, Tehran, Intishārāt-i Anjuman-i Asār va Mufākhir Farhangi.

SOFRACHI, Dowra, *Risāla Kerāmiya*, Ms. 468/II, Abū Raykhān Al-Bīrūnī, Tashkent, Archive of the Institute of Oriental Studies.

SUBTELNY, Maria Eva, 1988, "Socioeconomic Bases of Cultural Patronage Under the Later Timurids", *International Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 20, issue 4, p. 495-506, Cambridge, Cambridge University Press.

SUBTELNY, Maria Eva, 1991, "A Timurid Educational and Charitable Foundation: The Ikhlāsiyya Complex of 'Alī Shīr Navā'ī in 15th century Herat and its Endowment", *Journal of the American Oriental Society*, 111 (1), p. 38-61.

UZUNÇARŞILI, Ismail Hakki, 1977, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Türk Tarih Kurumu Belleten*, vol. 41, n° 161, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevı.

VĀSIFĪ, Zayn Ad-Dīn, 1970 [early 16th century], *Badāyi' al-waqāyi'*, ed. by A.N. Boluirev, Tehran, Intishārāt-i Bunyād-i Farhang-i Irān.

WRIGHT, Owen, 1978, *The Modal System of Arab and Persian Music*, vol. 28, Oxford, Oxford University Press.

WRIGHT, Owen, 1996, "On the Concept of a ‟ Timurid Music″", *Oriente Moderno* XV (LXXVI), p. 665-681.

ZOKA, Yahya (ed.), 1971 [early 16th century] "*Risāla-i Kerāmiya"*, *Nāmah-i Minūvī: majmū`a-i sī u hasht guftār dar adab va farhang-i Irāni*, Tehran, Kaviyān.

Vers à soie du printemps.
Flûte et luths ouïghours, du Turkestan à la Chine

Mukaddas MIJIT* et François PICARD**

Peu avant la Révolution culturelle, en 1958 et 1962, les musicologues de Chine mènent plusieurs grandes campagnes de collectes de terrain, que ce soit au niveau local ou national, c'est-à-dire que ce soit des gens des provinces qui récoltent dans leur province ou que ce soit des gens de l'Institut central qui se déplacent. Certains des genres traditionnels considérés aujourd'hui comme les plus importants de la Chine sont ainsi documentés pour la première fois : ainsi des ensembles de gongs et tambours du Jiangsu Shifan luogu, ou des ballades Nanyin du Fujian. C'est dans ce cadre que des airs recueillis localement sont édités dans des anthologies nationales qui vont ainsi nourrir les nouveaux départements de musique chinoise (*Minzu yinyue* 民族音樂) des conservatoires, le premier ayant été créé à Tianjin en 1956. Du fait de la Révolution culturelle, ces transcriptions ne seront éditées qu'en 1980 – ce qui permet au passage de dater que la Révo Cul a bien duré plus plus longtemps que les dates politiques officielles 1966-1976.

Pour ce qui concerne le Turkestan chinois, ou « nouvelle frontière » (*xinjiang*), la collecte de répertoires jugés menacés de perdition a été entreprise au niveau régional dès la mi-1951, sous l'égide du vice-président de la Région Autonome, Seyfeddin Aziz[1] (1915-2003). Le musicologue chinois Wan Tongshu 万桐书 (né en 1923 dans le Hubei) occupa une place particulière dans ce dispositif[2]. D'autres collectages n'ont sans doute pas donné lieu à suite, tels ceux mentionnés (communication personnelle) par Nurjan

* Docteure en ethnomusicologie, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X).
** Professeur en ethnomusicologie, Université Paris-Sorbonne et chercheur à l'IReMus.

[1] Rachel Harris, 2008 ; Wong Chuen-Fung, 2009.

[2] Wan Tongshu万桐书, 1985, p. 37-47.

Hapiz, de jeunes chercheurs d'ethnie Han venant de Xi'an, vers 1964. Ils auraient enregistré les *zikr* et les chants spirituels *hokmet* dans la région d'Ili.

L'histoire que l'on raconte ici est celle d'une phonographie, du devenir des enregistrements et des disques, et du passage de la notation descriptive du musicologue à l'usage de celle-ci comme notation prescriptive par le pédagogue et le compositeur. Une histoire aussi de tradition, comme réception, interprétation, transmission.

Comme l'histoire des ensembles de chants et danse, cette histoire qui se passe au sein de l'empire continental chinois ne peut pas être séparée de l'histoire des indépendances, de l'histoire des pays socialistes, de l'histoire de la captation et de la transmission des musiques par la radio, le disque, la notation.

Cette histoire raconte aussi quelque chose des rapports de la culture et des arts des Ouïghours, entre URSS et RPC, avec l'Asie centrale et avec l'Asie orientale.

Voici les sources étudiées :

Wenhuabu Wenxue yishu yanjiuyuan yinyue yanjiusuo [Ministère de la culture, Académie de la littérature et des arts, Institut de recherches musicales] (éd.), 文化部文學藝術研究院音樂研究所編, *Minzu yueqi duzou qu xuan* 民族樂器獨奏曲選 (Anthologie des solos de musique instrumentale de Chine), Beijing, Renmin yinyue 人民音音樂出版社, 1962 (1980).

Muyang qu 牧羊曲 (Le berger), par Imin Aziz 伊明阿則資, flûte traversière *nay*, publié 78t Renmin changpian 3—0325B, matrice 53135, transcrit par Jian Qihua 簡其華, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 8-9, 110-111.

Aijiemu 挨介姆 [艾介姆] *Ejem*, par Hösenjan (Yusanjan) Jami 于三江加米, luth *tanbur* 彈撥兒 ; publié 78t Renmin changpian 3—0549, c. 1964, transcrit par Wan Tongshu 万桐书, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 144-147.

Asminingda ay barmu / Nide tian shang you mei you yueliang 你的天上有沒有月亮 [La lune brille-t-elle dans ton ciel ?], par Hösenjan Jami 于三江加米, luth *tanbur* 彈撥兒 ; publié 78t Zhongguo changpian 3—0540B, rééd. M—598, rééd. M—33/1668, 1964, transcrit par Shi Fu 石夫, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 148-150.

Ziyou de shenghuo 自由的生活 [Une vie libre], par Rozi Bash 肉孜巴西, luth *rawap* 熱瓦普 *;* publié 78t Zhongguo changpian 3—0540A, transcrit par Jian Qihua 簡其華, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 152-154.

Chun can 春蠶 (Vers à soie du printemps), musique de Liu Dehai 劉德海, par Wang Weiping 王維平, luth *pipa*, Radio France, 14-15 octobre 1997, publié par François Picard, CD Ocora C 560128, 1998, plage 7 (et non 8 comme indiqué par erreur).

Et voici ce que François Picard écrivait en présentation de la version enregistrée par Wang Weiping de « Vers à soie du printemps » :

> *« Instrument au répertoire et à la technique les plus développés, depuis longtemps aux mains des professionnels, le luth pipa bénéficie d'une place prépondérante tant au conservatoire qu'au concert, et la nouvelle génération d'après la Révolution Culturelle a brillamment succédé aux maîtres historiques, Li Tingsong* 李廷松 *(Suzhou 1906-1976), Lin Shicheng* 林石城 *(né en 1922 à Shanghai), et même Liu*

Dehai 刘德海 *(né en 1937 dans le Hebei[3]), ne lui cédant en rien, ni en virtuosité, ni en musicalité. Wang Weiping en est aujourd'hui un des brillants et profonds exemples. Elle fut l'élève de Liu Dehai, Li Guanghua* 李廣華 *(né en 1947), Zhang Lihua, Ren Hongxiang* 任鴻翔, *Han Shude* 韓淑德, *Tan Fengming. Notons encore que la culture chinoise est une des rares au monde à accorder aux femmes instrumentistes toute leur place, tout particulièrement au pipa, placé sous la figure emblématique de la princesse Wang Zhaojun* 王昭君.

Cette œuvre du plus important virtuose de l'instrument combine quatre airs populaires ouïgours, qu'il présente comme suit : « Le berger », un air pour flûte ; « Ejem [Aijiemu] » et « La lune brille-t-elle dans ton ciel ? », deux airs pour luth tanbur ; « Une vie libre », un air pour luth rawap. Elle rend hommage à la voie d'échanges d'idées et de culture que fut et reste la Route de la soie. L'obtention de la soie se fait au prix de la mort du ver, dont le sacrifice permet de nous offrir une beauté unique.

La recherche des sources possibles de Liu Dehai aboutit très vite au recueil publié en 1962 par l'Institut de recherches musicales de Pékin sous le titre « Anthologie des solos instrumentaux populaires » (Minzu yueqi duzou qu xuan) et qui se compose de transcriptions. Ces quatre airs, enregistrés vers 1954, ainsi qu'un autre non retenu par Liu Dehai, y représentaient la musique ouïgoure. « Le berger » avait été transcrit d'après l'interprétation à la flûte traversière nay de Imin Aziz [Yiming Aizezi] (p. 8-9). Les deux airs suivants avaient été joués au luth à long manche tanbur par le grand Hösenjan Jami [Yushanjiang Jiami], né en 1930 : « Ejem » (p. 144-147) est une chanson populaire du Nord du Xinjiang, devenue dans les années 1940-1950 un air instrumental ; c'est aussi le nom du septième des douze muqam ; « La lune brille-t-elle dans ton ciel ? » (p. 148-150) est le fameux Asmanda [Asminingda] ay barmu qui représentait l'ethnie ouïgoure sur une anthologie très répandue (Zhongguo changpian M 598, publié en 1964) et figure dans une version authentique publiée par Sabine Trébinjac (Ocora Turkestan chinois/Xinjiang, musiques ouïgoures, disque 2 plage 17). « Une vie libre » (p. 152-154) est un air populaire du Sud du Xinjiang à jouer le soir et qui exalte la liberté de la jeunesse ; il avait été joué au luth rawap par Rozi Bash [Rouzi Baxi]. Nous remercions Sabine Trébinjac pour son aide précieuse à reconstituer les noms des airs et interprètes dans leur langue d'origine[4]. »

[3] Les biographies actuelles le font naître le plus souvent à Shanghai. Mais on trouve encore 河北省滄縣人 [http://www.books.com.tw/exep/cdfile.php?item=0020118003]. Le supplément *xubian* au dictionnaire *Zhongguo yinyue cidian* 中国音乐词典。续编, Beijing, Renmin yinyue, 1992, p. 116, explique cela : il est originaire du Hebei, mais natif de Shanghai.

[4] François Picard, Livret du CD Wang Weiping, luth pipa, Ocora C 560128, 1998.

1. Réception, interprétation, transmission

Au-delà de l'offuscation suscitée par l'appropriation coloniale témoignant d'une hégémonie han, l'ethnologue peut tenter de comprendre la situation du point de vue des acteurs eux-mêmes.

De toutes les rencontres avec des musiciens qui ont jalonné sa vie d'homme et d'artiste, celle dont parle avec le plus d'émotion Xu Chaoming 徐超銘 (né en 1942 à Tiantai, dans le Zhejiang), virtuose et maître de l'orgue à bouche sheng 笙 qu'il enseigna au Conservatoire de musique de Shanghai jusqu'à sa retraite, c'est la rencontre avec Dongdan'gan, musicien joueur de *lusheng* 蘆笙 miao 苗族, dans les années 1960. Il y a dans le jeu par maître Xu de la « Chanson de Nuodezhong » 諾德仲 toute cette fraternelle amitié[5].

Cet air traditionnel miao dédié au héros national existait dans une version de l'orchestre d'orgues à bouche de l'ensemble de chants et danses de la province du Guizhou dirigé par Shu Kemin 舒克敏, disque Zhongguo changpian M-598, enregistré en 1961.

Nulle histoire semblable n'a été retrouvée s'agissant de l'appropriation par Liu Dehai, « compositeur », de pièces ouïghoures. Néanmoins, sur la première page de la partition manuscrite qui sert de référence à Wang Weiping figurent bien la liste des quatre pièces empruntées et la référence à l'anthologie, avec l'indication générale « composé par Liu Dehai en 1984 ».

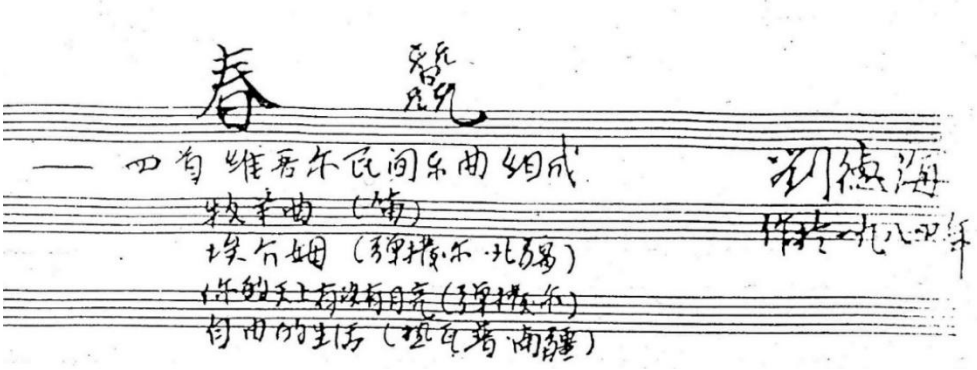


Illustration 1 : Liu Dehai « Chun can », ms., en-tête

Sur chacune des partitions concernées de l'anthologie figurent :

- en tête :
  air instrumental ouïghour *Weiwurzu yuequ* 维吾尔族乐曲
  joué par X X 演奏
  transcrit par Y Y 记谱
- en fin :

[5] Xu Chaoming, Orgue à bouche sheng, « La Chanson de Nuodezhong » Cinq Planètes CP 0239222, 1999, plage 8.

durée totale (donc mesurée d'après l'enregistrement) référence du disque publié de l'enregistrement original.

On a donc clairement une chaîne air traditionnel > interprétation > enregistrement > transcription > compilation, arrangement > interprétation > partition > interprétation > enregistrement que l'on peut détailler :

air traditionnel > interprétation par un musicien traditionnel ouïghour (Hösenjan Jami…) > enregistrement > transcription par un musicologue (Wan Tongshu…) > compilation, arrangement par un interprète compositeur (Liu Dehai) > interprétation par le même compositeur en tant qu'interprète (Liu Dehai) > partition > interprétation par un interprète (Wang Weiping) > enregistrement.

soit encore air traditionnel > interprétation > enregistrement 1954 > transcription 1962, publiée en 1980 > compilation, arrangement 1984 > interprétation > partition > interprétation 1997 > enregistrement 1998.

Parmi les transcripteurs, des connaisseurs comme Wan Tongshu, Jian Qihua 簡其華 (né en 1929), Zhou Ji 周吉 (1943─2008), qui ont vécu sur place, mais aussi des compositeurs comme Shi Fu (né en 1929), qui écrira en 1987 une sonate pour piano inspirée du Xinjiang, Shao Guangchen 邵光琛, Wang Shiguang 王世光, des musicologues en chambre comme Xiao Xinghua 肖兴华 (né en 1941) ou Madame Cao Anhe 曹安和 (1905-2004), la plus grande musicologue chinoise, ou certains dont le statut de musicologue est assuré, mais dont on ne sait pas s'ils ont effectué des séjours de recherche au Xinjiang, comme Wang Zengwan 王增婉.

L'ethnographie permet de reconstituer quelques étapes, mais aussi de rendre compte de la profondeur de la chaîne de transmission : de même que la réception par les Ouïghours de l'enregistrement publié en France de Wang Weiping est sans doute nulle, de même Wang Weiping, comme tous les musiciens chinois de conservatoire, ne fait pas référence aux enregistrements originaux. Dans ce cas, elle ne fait pas non plus référence aux transcriptions princeps. Sa référence, plus encore que la partition de Liu Dehai, c'est l'interprétation de celui-ci. Sa validation, c'est d'avoir joué la pièce pour « le maître », et que celui-ci l'ait jugée conforme. Le compositeur-interprète est ici le gardien de l'authenticité, qui ne fait référence qu'à lui-même.

Un des éléments de l'appropriation par Liu Dehai de la pièce composite et « composée » est le titre, *Chun can*, utilisé dans une nouvelle de 1932 du célèbre Mao Dun **茅盾** (trad. fr. *Les Vers à soie du printemps*, Éditions en langues étrangères, Pékin, 1958).

On peut s'interroger sur le devenir-chinois et le devenir-ouïghour des pièces, des enregistrements, des transcriptions.

2. Le devenir

On l'a vu, c'est notre point de départ, la pièce de Liu Dehai de 1984 a été jouée et enregistrée par Wang Weiping en 1997. Liu l'a intégrée dans une suite en cinq « chapitres » consacrée à « la vie » *Rensheng wu bian* 人生五篇, aux côtés d'une suite sur la religion, d'une autre sur la campagne, comme dans l'anthologie des Grands Maîtres 《大師集 11》CD 157.

Elle figure dans les anthologies des pièces interprétées par Liu, ainsi que par exemple dans une anthologie de musique chinoise en 300 pièces :

> *Liu Dehai pipa jinqu jingxuan* 劉德海琵琶金曲精選, Zhongguo minyue 300 shou 中國民樂 300 首 KKBOX vol. 5, pl. 9.

Enfin, on en trouve une version *live* sur *YouTube*, mise en ligne le 29 décembre 2009 (et consultée le 15 juin 2016[6]).

Un chapitre d'un livre consacré à Liu Dehai par Li Guanghua[7] et cinq mémoires de master (Conservatoire Central, Shanghai, conservatoire de Tianjin École Normale du Fujian, université du Henan) ont été consacrés depuis 2007 spécifiquement à cette pièce, comme par exemple celui de Zhang Lan. De manière étonnante pour l'historien, l'étude de celui-ci met en avant la créativité et l'innovation technique de Liu Dehai dans « Chun can », sans que le résumé fasse en rien allusion au matériau emprunté.

> *« "*Chun Can*" is one of the representative works in 'Life', which reflects the characteristic of Liu Dehai's Works through the abundant skills and the timbre changes. »*

Zhang Lan 张岚, sous la direction de Fan Wei 樊薇 et Tan Longjian 谈龙建, *Yi "Chuncan" wei li fenxi Liu Dehai pipa jifa de chuanxing* 以《春蚕》为例分析刘德海琵琶技法的创新 (Étudier l'innovation technique pour le *pipa* chez Liu Dehai à partir de l'exemple de « Chun can »), mémoire de master en musicologie, Conservatoire Central de musique 中央音乐学院, 2011, [http://119.167.209.11/Kcms/detail/detail.aspx?filename=2010250807.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFD2011].

De son côté, l'étude de Zhao Zhuoqun examine le style ouïghour pour conclure que Liu Dehai y aurait été attentif dans son jeu, bien que de plus en plus les Ouïghours eux-mêmes luttent contre cette imagerie distribuée par ces musicologues ou ces compositeurs.

> *« Uygur is one of nationalities who are good at dance and singing in Xinjiang, its music is in a variety and has its unique ethnic styles. In 1980s pipa performer Liu Dehai combines these two, and created pipa solo spring silkworm with rich Uyghur features. In this creation, Mr. Liu paid due attention to the interpretation of Uygur music through pipa performance. »*

Zhao Zhuoqun 赵卓群, « Weiwuer zu yinyue fengge zai pipa yanzou jiru zhong de quanshi. Yi Liu Dehai chuangzuo de pipa duzouqu "Chuncan" weili » 维吾尔族音乐风格在琵琶演奏技巧中的诠释——以刘德海创作的琵琶独奏曲《春蚕》为例, (Le style musical ouïghour dans la technique du luth *pipa*. L'exemple du solo de *pipa*

[6] [https://www.youtube.com/watch?v=sFCuokMUCx8].

[7] Li Guanghua 李光華, Zhongguo minzu guan xianyue xuehui, Zhongguo Yinyue Xueyuan (eds.), *Liu Dehai pipa yishu guoji yantaohui wenji* 刘德海琵琶艺术国际研讨会文集 (Recueil de communications au colloque international L'art du pipa de Liu Dehai), Beijing, Zhongyang yinyue xueyuan, 2005.

de Liu Dehai “Vers à soie du printemps”) *Xibei minzu daxue xuebao* 西北民族大学学报 [Revue de l’université des peuples du Nord-Ouest], 2014 (01) [http://119.167.209.11/Kcms/detail/detail.aspx?filename=XBMZ201401019&dbcode=CJFD&dbname=CJFD2014].

Pour ce qui concerne le devenir-ouïghour des pièces étudiées, l’interprète Hösenjan Jami était encore actif à la fin des années 1980, puisqu’il a été enregistré par Sabine Trébinjac et Jean During en mai-juin 1988.

Yusanjan [Hösenjan] Jami, *tanbur* « Baš muqam de Ošaq », Jean During, Sabine Trébinjac, Turkestan *chinois Xinjiang, musiques ouïghoures*, Ocora C 559092-93 (1990), p. 15, 16, CD 1, plage 3.

La pièce « Ejem » demeure au répertoire du luth *tanbur*. On relève une version publiée par l’ensemble ouïghour de Londres[8] ainsi que celle d’un des tanburistes les plus importants de son époque Nurmemet Tursun[9]. Une version récente[10] est à la fois très similaire et développée dans la partie finale, et dure ainsi 8 mn 29 s au lieu de 5 mn 19 s. Mais ce dernier enregistrement, pourtant publié par la firme réputée Hugo, de Hong Kong, indique un interprète au nom fantaisiste, Abu Dureyimu, alors que les renseignements pris auprès des musiciens eux-mêmes indiquent qu’il s’agit du célèbre Rozi Memet lui-même. L’ensemble du Cd à commencer par son titre insipide renvoie à une esthétique dont se méfient aujourd’hui les musiciens ouïghours :

阿不都热依木、阿盖姆 Xinjiang Muqamu yishutuan 新疆木卡姆艺术团 (ensemble artistique de muqam du Xinjiang), *Hong meigui: Xinjiang qiyue* 红玫瑰 新疆器乐 (La Rose rouge, musique instrumentale du Xinjiang), Hong Kong, Hugo, 1998, HRP 7169-2[11].

3. Quelques autres enregistrements d’époque

« *Chuntian de feng* 春天的风 » (Vent du printemps), interprété par Qurbanjan 庫二伴江 luth *tanbur* 彈撥兒, Dawut 达乌特, luth *dotar* 都他兒. publié 33 t Zhongguo changpian M—249. cass. FP 19A 228, 3 mn 18 s.

« Nimpede *(Nimupaidai)* » 尼木派岱 [尼木派特], interprété par Hösenjan (Yusanjan) Jami 于三江◦加米, luth *tanbur* 彈撥兒, publié 33 t Zhongguo changpian BM01231. cass. FP 19A 264, 5 mn 09 s. Voir [http://www.jianpu.cn/pu/11/111955.htm]. Transcription Wang Zengwan 王增婉, *in* Liu Guiying 劉桂英, ed., *Zhongguo shaoshu minzu chuantong yueqi duzou qu xuan* 中国少數民族傳統乐器独奏曲选 Renmin yinyue 人民音乐出版社, 1990, p. 151-155.

« *Qingren de kuzhong* 情人的苦衷 » (Les peines indicibles des cœurs purs), interprété par 于三江◦加米 Hösenjan Jami, luth *tanbur* 彈撥兒, publié 33 t Zhongguo changpian BM01231. cass. FP 19A 324, 4 mn 53 s. Liu Guiying 劉桂英 *Zhongguo*

[8] Interprétée par Askarjan Mukhter, [https://www.youtube.com/watch?v=pGEJIvhY0Xc].

[9] [https://www.youtube.com/watch?v=XXvv538PWpc]

[10] [http://www.tudou.com/v/wvEaiqrfD8g/v.swf]. Voir [http://www.360doc.com/content/10/1010/14/3178959_59850061.shtml.]. La même sur [http://www.kuwo.cn/yinyue/2513814/].

[11] Voir compte-rendu par Rachel Harris, *Chime Journal*, n^os^ 14-15, 1999-2000, p. 198-199.

shaoshu minzu chuantong yueqi duzou qu xuan 中国少數民族傳統乐器独奏曲选, Beijing, Renmin yinyue 人民音乐出版社 / 1990.

Conclusion

La recherche continue, menée au Turkestan chinois, en Chine, à Paris, Londres.

> *"In this presentation, I will speak about my study of the tunes performed by Wang Jin-mei, as examples of modern musical interchange between Han Chinese musicians and their Uyghur collaborators. A professional pipa player currently based in Ürümchi, Wang moved to Xinjiang during the Cultural Revolution. Unlike her old partners in Kou-Li (inner part of China), Wang has studied pipa music within contexts of Uyghur music. In the 1980s, Wang became an active member of the Muqam Study Group held by the Xinjiang authority, where she co-worked with Uyghur musicians from various song and dance troupes. They collaborated on a variety of tunes, for example, Ejem, a Kurt melody that was brought to Xinjiang by some Uyghur musicians, Qapqara Qoy Köz [sic pour Közlugum], a famous Ili folk tune that became Wang's signature adaptation, as well as the complete suites of Xinjiang muqams. Later on, most of the tunes were then adapted to pipa solo versions by Wang. I will introduce and analyse Wang's repertoire, primarily the tunes retrieved from Wang's instructional material that is labelled 'My Love of Xinjiang', a name perfectly representing her social status as a Han immigrant and her life in performing the Uyghur music. In addition, I will also introduce unreleased tunes that I discovered in her archives, for example, the practice sessions recorded with Musajan Rozi (on duttar), Yusanjan [Hösenjan] Jami (on tembur), and Qawul Turdi (the son of Turdi Axun, on dap). I will also present my in-depth interviews with Wang, who gave me her lifetime memoir, for example, the selection of the tunes and other relevant stories. Discovering the life of Wang, I will explore the motivations, ideas, and decision-making processes in Wang's musical career."*

Wei Xiaoshi, "Sıbızğı Music in the Kazakh region of Xinjiang", International Council for Traditional Music 43rd World Conference Astana, Kazakhstan 16-22 July 2015 Abstracts, p. 201.

La musique aussi continue. Une particularité du colonialisme culturel doit cependant être notée en conclusion : alors que le colonialisme, qu'il soit d'outre-mer ou d'un empire continental, se définit par la sur-exploitation des ressources naturelles éventuellement jusqu'à l'épuisement, la musique a une dimension qui s'y oppose : l'immatérialité, telle que relevée par Monika Stern pour Vanuatu[12], mais aussi dans l'appellation PCI de l'UNESCO. Wang Weiping peut bien emprunter une suite d'airs pris par Liu Dehai dans

[12] Monika Stern, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu),* thèse de doctorat sous la direction de François Picard, université Paris-Sorbonne, 10 décembre 2002.

un recueil noté par Wan Tongshu, Shi Fu, Jian Qihua d'après des enregistrements de Imin Aziz, Hösenjan Jami et Rozi Bash, cela n'empêche pas la circulation des morceaux ouïghours directement, ou par l'intermédiaire de la radio, du disque, de la partition. À la question classique des critères de la tradition (réception-interpretation-transmission *qabalah* קַבָּלָה et *masorah* מסורה) s'ajoute, non pas celle vieille de l'authenticité, mais celle neuve ici, en Europe, en Orient, en Asie, de l'attribution, de la propriété intellectuelle, de l'autorité (*authorship*). Que grâce soient donc rendues à Imin Aziz, Hösenjan Jami et Rozi Bash, mais aussi à Wan Tongshu, Shi Fu, Jian Qihua, et aussi à Liu Dehai et Wang Weiping, qui ont reçu, interprété, transmis ces musiques, dont l'autorité va aux premiers.

Références bibliographiques

HARRIS, Rachel, 2008, The *Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, Aldershot, Ashgate Press.

WONG, Chuen-Fung, 2009, « The Value of Missing Tunes: Scholarship on Uyghur Minority Music in Northwest China », *Fontes Artis Musicae. The Free Library*, International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, [http://www.thefreelibrary.com/The+value+of+missing+tunes%3a+scholarship+on+Uyghur+minority+music+in...-a0211440262].

WAN, Tongshu 万桐书, 1985, « Shouji zhenli shi'er mukamu jishi » 搜集整理十二木卡姆记实 [À propos de la collecte et de l'édition des douze Muqam], *Weiwu'er mukamu yanjiu* 维吾尔十二木卡姆研究 [Recherches sur le muqam ouïghour], Liu Kuili 刘魁立, Lang Ying 郎樱 (eds.), Beijing, Zhongyang minzu daxue chubanshe.

Une étude modale.
Pour Jean During

François PICARD*

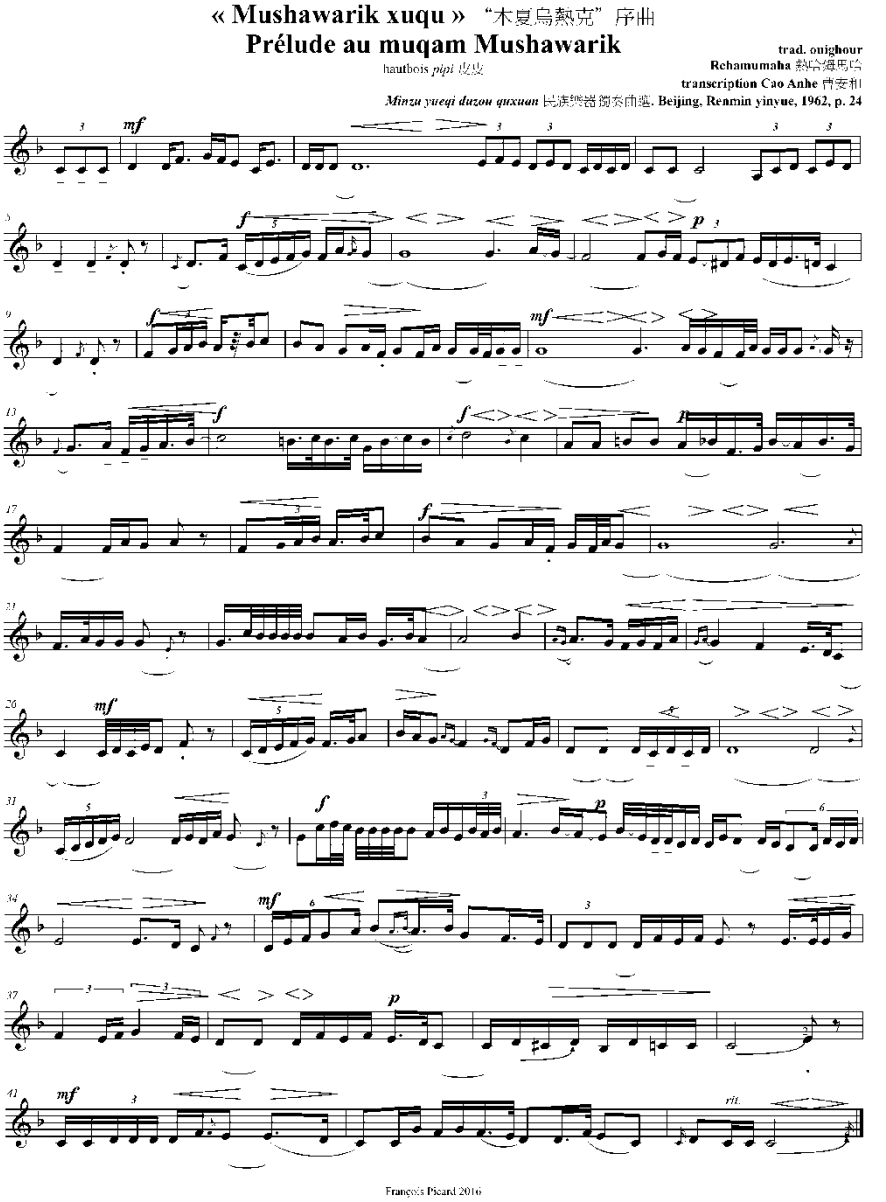
« La grande originalité de la musique ouïghoure est l'intégration – souvent au sein d'une même mélodie – de modes pentatoniques ou hexatoniques. Ces passages incessants du système heptatonique au système pentatonique, combinés à des modulations et des transpositions à l'intérieur de chaque système, confèrent au muqam ouïghour une extrême fluidité modale, probablement sans équivalent au monde (cf. par exemple le märghul de Mušaviräk). »

« De l'enchevêtrement des modulations et transpositions, il est difficile de dégager un mode dominant, mais la trame de l'ensemble du muqam est Sol Fa Mi Ré Do Si b) LA SOL fa (#) Ré.[1] *»*

(Jean During, Sabine Trébinjac)

* Professeur en Ethnomusicologie, Université Paris-Sorbonne ; Chercheur à l'IReMus.

[1] Jean During, Sabine Trébinjac, « Premier *dastan* et *märghul* de Mušaviräk », *Turkestan chinois Xinjiang, musiques ouïghoures*, Ocora C 559092-93, 1990, p. 12, 16, CD 1, plage 7.



Exemple musical 1 : prélude au muqam Mushavrak

Trad. ouighour, *Muxiawureke xuqu* «“木夏乌熱克”序曲 » (Prélude au muqam Mushavrak), Rehamumaha 熱哈姆馬哈, hautbois à perce cylindrique *pipi* 皮皮, transcription Cao Anhe 曹安和, *Minzu yueqi duzou quxuan* 民族乐器独奏曲选, Beijing, Renmin yinyue 人民音乐出版社, 1962, p. 24, 3 mn, 14 s.

> *"Mushavrak is less a commonly performed Muqam, but its development of mode is very interesting."*

Rachel Harris, « Mushawräk muqam: muqäddimä + taz märghul », interprété par Abudlla Mäjnun, *dital, Mäjnun Classical Traditions of the Uyghurs*, SOASIS 06 pl. 4 / p. 7.

Mushavrak est le nom du 3e des 12 muqam.
Le prélude s'appelle *muqäddimä mukaidiman* 木凯迪满
Les documents modernes en chinois indiquent que le hautbois est le *balaman*.

1. Enregistrements

Balaman Solo : Muqam Mushawrek, Muqaddima

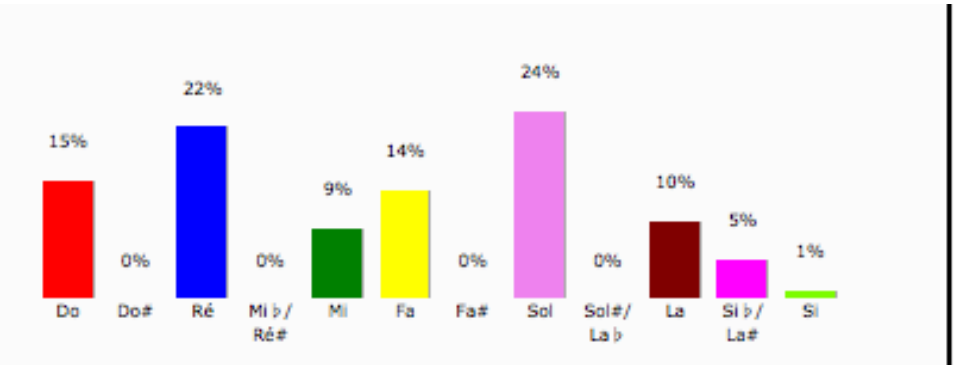
中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器图像·音响集萃

sound-documents-of-chinese-xinjiang-uighur-muqam-music.-disc-1#play_5

« Mushawräk muqam: muqäddimä + taz märghul », interprété par Abudlla Mäjnun, *dital*, Rachel Harris, *Mäjnun Classical Traditions of the Uyghurs*, SOASIS 06 pl. 4.

« Mushawarik muqam : Dastghan marghul », interprété par Abudl Halk Mamat, *tanbur*, Husanjat Mamat, *dutar*, enregistré par Andersen Bakewell en 1986-1987, *La route de la Soir, Chine, Xinjiang*, Playa Sound PS 65087 pl. 4.

L'équipe de recherche Patrimoines et Langages Musicaux, sous la direction de Nicolas Meeùs, puis d'Alice Tacaille et François Picard, a développé une visualisation de l'échelle d'un morceau selon la proportion de durée que chaque note occupe. On a appelé ce procédé Monika. Le site *Carnet de notes* permet ainsi d'obtenir directement à partir d'une notation musicXml un histogramme :



Histogramme 1 : Prélude au muqam Mushavrak

Vincent Boucheau pour Wang Weiping a automatisé le processus permettant le tracé du diagramme d'analyse mélodique, exposé pour la première fois par Hornbostel [2]. Comme l'histogramme, le diagramme d'analyse mélodique, plus développé, du prélude au muqam Mushavrak montre un mode bien hiérarchisé autour de son initiale et finale, le *do*, et une échelle structurée autour du pentatonique *do ré fa*

[2] François Picard, « L'orchidée et l'étoile », *Musurgia*, à paraître.

sol la. D'une manière très classique (que ce soit dans l'occident chrétien ou l'Orient arabo-turco-persan), les degrés supplémentaires *mi* et *si* sont mobiles, ici en prenant deux valeurs. Mais le *mi*♭ noté (2 occurrences) est en fait un accident, un ornement, comme le *do*♯ (1 occurrence), tandis que le *si* prend véritablement deux valeurs (♭ et ♮).

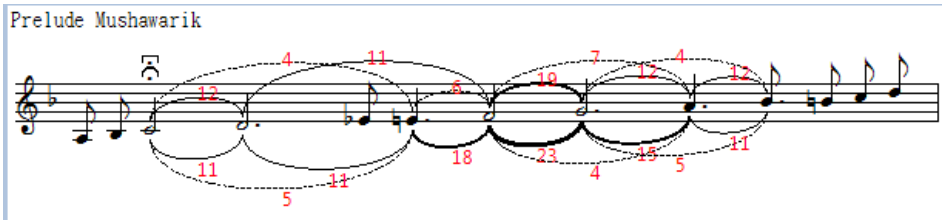


Diagramme d'analyse mélodique 1 : prélude au muqam Mushavrak

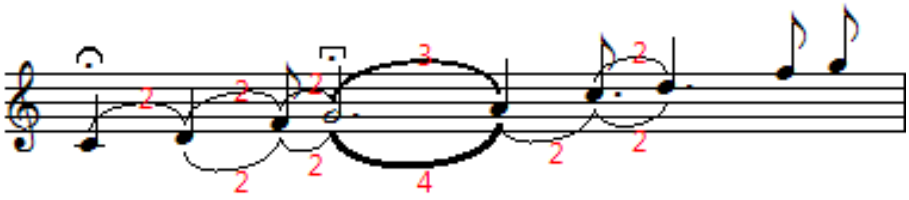
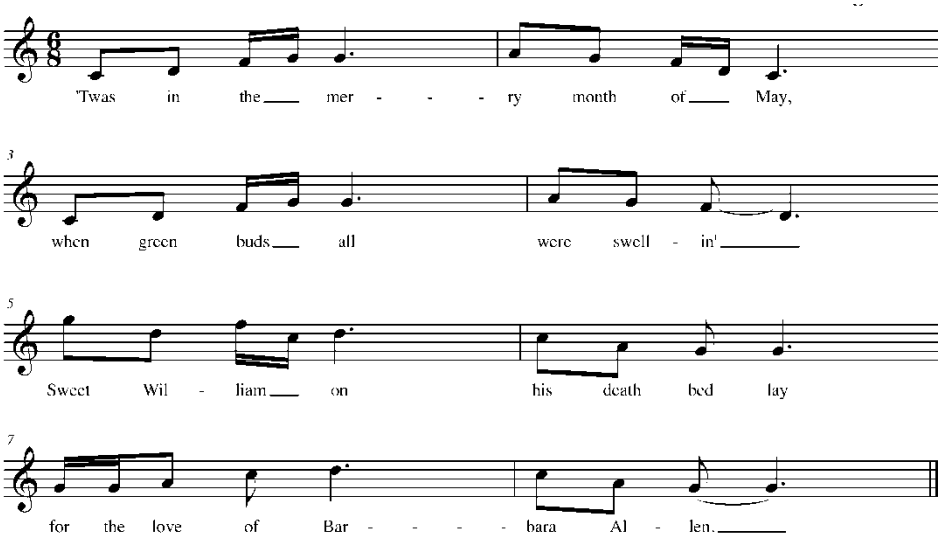


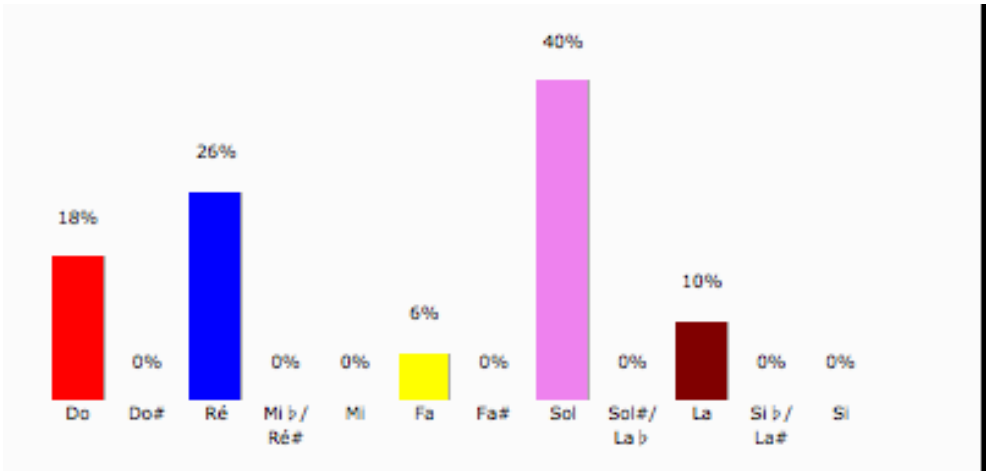
Diagramme d'analyse mélodique 2 : « Barbara Allen »

On notera que la même hiérarchie *sol* > *ré* > *do* > *la* ou *fa* se retrouve dans une ballade, bien pentatonique, « Barbara Allen » :



Exemple musical 2 : « Barbara Allen » Seeger

Charles Seeger, *Versions and Variants of Barbara Allen from the Archive of Folk Song*. University of California, Los Angeles, *Selected Reports of the Institute of Ethnomusicology*, vol. I, n° 1, 1966.



Histogramme 2 : « Barbara Allen »

L'art et la manière. Le Tirayāṭṭam, un rituel spectaculaire du Kerala

Laurent AUBERT*

Au Kerala comme dans le reste de l'Inde, l'usage en ce qui concerne les arts de la scène (essentiellement la danse, le théâtre et la musique) est de distinguer les genres dits « classiques » (*śāstriya*) de ceux qui sont considérés comme non classiques[1]. Cette dichotomie est notamment appuyée par le fait que la pratique des premiers repose sur une littérature théorique, dont les nombreux traités (*śāstra*) font encore autorité, même si les liens entre théorie ancienne et pratique contemporaine sont parfois quelque peu distendus. Très codifiées, ces expressions classiques font l'objet d'une transmission rigoureuse de maître à disciple – qui s'exerce traditionnellement au sein de familles d'artistes, et aujourd'hui souvent dans le cadre d'institutions académiques. Pratiqués par des artistes professionnels au statut social relativement élevé, ces arts ont longtemps été soutenus par les autorités religieuses et les pouvoirs politiques – en particulier féodaux – liés à l'ancien régime. Il en va ainsi, au Kerala, des théâtres Kūṭiyāṭṭam, Kṛṣṇanāṭṭam et Kathakaḷi, de la danse Mōhiniāṭṭam, du chant Sōpana Saṃgītam, ou encore de la musique carnatique (*karnataka saṃgītam*), commune à l'ensemble de l'Inde du Sud.

La seconde de ces catégories, beaucoup plus hétéroclite et évidemment moins prestigieuse, regroupe notamment les différentes formes de la musique, de la danse et du théâtre dits « populaires » (*dēśī*, litt. « régional », vernaculaire »), ainsi que de nombreuses expressions scéniques à caractère essentiellement rituel (*anuṣṭhāna-kala*). Apanage d'officiants de condition modeste exerçant leur art en milieu rural, ces dernières sont pour la plupart pratiquées dans l'enceinte de temples non brahmaniques, et leurs destinataires sont des villageois, majoritairement issus de communautés d'agriculteurs et d'artisans.

* Docteur en anthropologie et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève.

[1] Il existe une abondante littérature sur cette question et notamment sur la pertinence de la distinction classique/populaire (voir notamment Bor, 1988 ; Booth & Kuhn, 1990 ; Neuman, 1990 ; Groesbeck, 1999 ; Guillebaud, 2004).

Il en va ainsi des grands rituels dansés du Kerala tels que le Teyyam, le Tiṟayāṭṭam, le Muṭiyēṯṯu, le Paṭayaṇi ou le Bhūtanum Tiṟayum[2]. Ces événements spectaculaires réunissent périodiquement les habitants d'un village, voire la population d'une région entière, en quel cas il n'est pas rare que l'assistance se compte en dizaines de milliers de personnes. La composante centrale de ces festivités est certes le rituel en soi, dont l'importance religieuse et les convictions qui lui sont attachées suffisent à justifier tous les débordements de nature plus festive qu'ils peuvent susciter. Mais la dimension économique n'en est pas pour autant absente, et elle implique de la part des commanditaires la mise en place de stratégies permettant d'attirer les différentes catégories de la population – et en particulier de la jeunesse – en s'assurant que chacune y trouve son compte.

En effet, si ces grandes cérémonies attirent toujours une large population, c'est non seulement en raison de la bénédiction censée en émaner pour chacun, mais aussi parce qu'elles constituent des occasions de rencontres et des espaces de liberté particulièrement appréciés, et qu'elles contribuent ainsi à resserrer périodiquement les liens sociaux et, de manière générale, le sentiment d'appartenance des différentes collectivités qui y participent.

1. Du mythe au rituel

L'agencement de chacun de ces rituels est toujours très complexe ; ils comportent une telle profusion de phases et d'événements, souvent simultanés, qu'il est difficile d'en rendre compte de façon à la fois précise et intelligible. Mais le désordre n'est qu'apparent : chaque geste d'un danseur, chaque déplacement d'un officiant, chaque rythme d'un tambour est une donnée constitutive, indispensable – ou en tout cas jugée telle – à leur bon déroulement. Selon une croyance souvent exprimée, en supprimer ou modifier quoi que ce soit risquerait de détruire la cohérence de l'ensemble et, par conséquent, d'en amoindrir, voire d'en annihiler les résultats escomptés. De même, le plus infime détail de la coiffe, du costume, du maquillage ou des attributs d'un danseur est porteur d'une signification propre, qui trouve sa place dans ce diagramme sacré que constitue le corps du danseur temporairement divinisé. Les variantes ou les adaptations sont certes possibles – et elles sont de fait fréquentes – mais seulement dans les limites imposées par la symbolique et la fonction de chaque personnage au sein du rituel, dont le respect des codes contribue à garantir son efficacité.

Il existe cependant des différences, bien réelles et même souvent importantes, entre ces divers rituels : ils ne se déroulent pas dans les mêmes lieux ; les sanctuaires qui en sont le théâtre n'appartiennent pas à la même communauté ; leurs officiants sont issus de castes différentes ; ce ne sont pas les mêmes divinités ni les mêmes mythes qui y sont représentés. Chacune de ces célébrations fonctionne ainsi de manière autonome ; elle comporte son organisation propre, ses spécialistes et ses destinataires privilégiés, ce qui explique qu'elles aient pu coexister pendant des siècles sur un territoire somme toute restreint, et ceci dans une relative méconnaissance mutuelle, pour ne pas dire dans une certaine indifférence réciproque.

[2] Pour une étude comparative de ces rituels dansés, voir notamment Tarabout 1986 et Aubert 2004.

Au delà de la diversité de leur perspective et de leur organisation, les rituels spectaculaires du Kerala procèdent cependant tous d'une logique commune. En effet, ils reposent tous sur ce qu'on peut appeler une forme de « conscience mythique » et sur la conviction que le rituel en tant que sacrifice a le pouvoir d'infléchir la volonté des dieux, des héros et des ancêtres auxquels il s'adresse. En d'autres termes, par le rituel, les humains peuvent agir sur leur destinée individuelle, sur celle de la collectivité à laquelle ils appartiennent et, en définitive, sur l'ordre du monde.

2. La danse de la splendeur

Nous allons maintenant examiner de plus près une de ces traditions rituelles du Kerala, celle du Tiṟayāṭṭam, qui n'a, à ce jour, jamais retenu l'attention des chercheurs. Célébré annuellement en différentes localités des districts de Kozhikode et de Malappuram, dans le centre-nord du Kerala, le Tiṟayāṭṭam est proche à certains égards du Teyyam (Kurup, 1986), qu'on rencontre plus au nord dans les districts de Kannur et de Kasaragod. Il est axé sur le culte d'un certain nombre de déités tant masculines – assimilées au dieu Śiva – que féminines – émanations de la déesse Bhagavati-Bhadrakāḷi – ainsi que sur la vénération des ancêtres (*kāraṇavan*), considérés comme transmetteurs de la connaissance, intercesseurs et protecteurs de leur lignage (*saṃgham*).

Phot. 1 : *Kūṭi-tiṟa*, incarnation double d'un ancêtre dans le Tiṟayāṭṭam

Lors de ce rituel spectaculaire, les dieux et les ancêtres sont invités à se manifester sur terre, incarnés par des danseurs dont les magnifiques costumes, les maquillages et les attributs sont censés évoquer leur puissance. Rythmées au son du hautbois (*kuṟuṃkuzhal*), des tambours (*ceṇṭa*) et des cymbales (*iḷattālam*), leurs évolutions

constituent l'événement central de cette grande cérémonie, dont les nombreuses autres phases – processions, offrandes, sacrifices sanglants, séances de possession… – contribuent à son efficacité. Le sacré n'excluant pas le plaisir, ces séquences sont entrecoupées d'interludes récréatifs, destinés à « rafraîchir l'atmosphère » et à réjouir l'assistance, y compris les dieux, qui passent pour en être friands. Animé par la présence de bouffons, de bateleurs et d'acrobates, le Tiṟayāṭṭam revêt ainsi l'apparence d'une grande kermesse populaire ouverte à tous, quelle que soit leur caste ou leur religion.

« Tiṟayāṭṭam » pourrait être traduit par « danse de la splendeur » ; en effet, un des sens du mot *tira* est « rayonnement », ou « splendeur », alors que *āṭṭam* signifie « danse ». Par extension, *tira* désigne une déité ou un ancêtre temporairement « installée » dans le corps d'un danseur (*āṭṭakkāran*). Quel que soit son état de conscience au cours du rituel, ce dernier est en effet considéré comme possédé, « habité » par la déité qu'il incarne. Le but du Tiṟayāṭṭam est donc de contribuer au « rayonnement » des dieux et des ancêtres sur terre, et de manifester leur « splendeur » au moyen du rituel, censé actualiser leur présence et attire leurs faveurs.

Phot. 2 : joueurs de tambour *ceṇṭa* animant la danse de Nāgakāḷi

Le Tiṟayāṭṭam est organisé chaque année dans un certain nombre de sanctuaires villageois appelés *kāvu* (litt. : « bosquet », « forêt », « jardin »). Par ce rituel, la communauté cherche à s'assurer les faveurs des dieux et des ancêtres, ainsi que leur protection spirituelle contre divers fléaux de type naturel (épidémies, famines, sécheresses…), social (conflits, chômage...) ou individuel (maladies, stérilité, mauvais œil...). La présence des dieux au cours du rituel est ressentie comme une bénédiction, laquelle se concrétise souvent par une intervention directe. Chaque sanctuaire comporte un certain nombre d'autels dédiés à « ses » dieux, c'est-à-dire à ceux qui s'y seraient

manifestés personnellement lors d'une apparition initiale jugée miraculeuse. Ce sont donc eux qui sont représentés en priorité lors du Tirayāṭṭam car, en raison de leur « histoire personnelle », ils entretiennent une relation particulière avec la communauté qui en a la garde. Quant aux ancêtres, on cherche plutôt à apaiser leur âme errante et à se concilier leurs faveurs par un sacrifice ou une offrande personnelle.

3. Les détenteurs du Tirayāṭṭam

Bien que d'origine probablement ancienne, l'existence du Tirayāṭṭam n'est attestée par aucune source écrite, de sorte qu'il est difficile de retracer son histoire. Exclusivement masculine, cette tradition est l'apanage de certaines familles appartenant à la caste (*jāti*) d'intouchables Vaṇṇān ou Maṇṇān, encore qu'on en rencontre des variantes chez quelques familles appartenant aux communautés Ceruman (équivalents des Pulayan du Nord du Malabar) et Pāṇān (équivalents des Malayan), y compris chez les Mūṇṇūttan, une sous-caste pāṇān.

Mais de fait, la tradition du Tirayāṭṭam n'a aujourd'hui été conservée dans son intégralité que par une seule troupe familiale de la communauté des Vaṇṇān, le Edakottu Tirayāṭṭa Saṃgham, dont la plupart des membres vivent dans le petit village de Perumanna, non loin de Kozhikode. Nombreux sont les temples dont ils animent chaque année les festivités, car cette troupe jouit d'une excellente réputation. De l'avis général, le mérite en revient au maître Śri Appukutty Aśan – entretemps décédé – qui avait formé tous les membres de la troupe aux différentes disciplines du Tirayāṭṭam et, en particulier, à la lourde responsabilité d'incarner les dieux.

Vieillard chenu de 83 ans à l'époque de nos rencontres (en 1998-99), Śri Appukutty paraissait déjà vivre hors de ce monde. Il avait manifestement été marqué par les épreuves de l'existence : son frère cadet Kāḷidāsan, m'a-t-on raconté, était décédé quelques années auparavant dans des circonstances tragiques, et il avait lui-même frôlé la mort de très près. Il semblait avoir gardé de ces expériences douloureuses une sagesse et un détachement à toute épreuve : l'expression enfantine, le regard lointain et le sourire humble, il ne parlait que si l'on s'adressait à lui. Ses réponses étaient alors toujours brèves, précises et limitées à l'essentiel. Mais il avait conservé toute sa tête, comme j'ai pu le vérifier à plusieurs occasions. C'est ainsi qu'au cours des nombreux entretiens que j'ai menés sur la terrasse de sa maison avec les membres de sa famille, chaque fois que l'un d'entre eux avait un doute quant au nom d'une séquence d'un rituel, d'une formule rythmique ou d'une divinité tutélaire, il se tournait vers le maître et la réponse jaillissait immédiatement, à peine audible, mais toujours claire et sans hésitation.

En raison de son grand âge et de sa santé fragile, Śri Appukutty s'était déjà retiré lorsque nous fîmes sa connaissance ; les rituels étaient conduits par son fils Rajan et son neveu Rameshan, qui se partageaient le rôle de maître de cérémonie.

Alors âgé de 48 ans, Rajan était un personnage débonnaire et attachant, un peu fantasque, mais d'une générosité appréciée de tous. Dans sa jeunesse, il avait été un danseur estimé, spécialisé dans le rôle de la déesse Nāgakāḷi. Mais les premiers effets de l'âge l'avaient contraint à y renoncer depuis quelques années, et il officiait désormais en tant que maquilleur, chanteur et percussionniste. Hors de la saison des rituels, Rajan était également herboriste, une activité qu'il exerçait avec son épouse dans sa petite échoppe de bois située dans la rue principale de Perumanna.

Quant à son cousin Rameshan, son cadet de quelques années, plus vigoureux, mais aussi plus secret que Rajan, il était désormais le chef des danseurs du Tirayāṭṭam. Mais il occupait parallèlement une autre fonction tout aussi prestigieuse dans la petite société villageoise : celle de *veliccappāṭu*, un terme qu'on pourrait traduire par « révélateur de lumière ». Le *veliccappāṭu* est en fait un médium, dont les attributions comportent notamment l'art divinatoire, ainsi que la maîtrise de certaines techniques de transe. Contrairement à la participation au Tirayāṭṭam, qui est une attribution de sa caste d'origine, l'art du *veliccappāṭu* procédait chez Rameshan d'une vocation ressentie dès son enfance, puis confirmée par une initiation en bonne et due forme conférée par son grand-père maternel.

Il faut en effet une solide détermination pour pratiquer cette discipline, qui peut présenter certains risques. En effet, le métier de *veliccappāṭu* – car il s'agit bien d'une activité professionnelle, socialement reconnue et rémunérée comme telle – implique une relation directe avec le monde des esprits. Lorsqu'il est possédé, le *veliccappāṭu* devient le porte-parole des dieux et des ancêtres ; il doit donc pouvoir garantir à ses commanditaires l'authenticité de ses états de possession, dont dépend l'efficacité présumée de ses services.

Lors d'une séance, la déité invoquée est en effet considérée comme réellement présente dans le corps du possédé, et chacun a la possibilité de dialoguer avec elle, de lui adresser ses doléances et ses prières afin d'obtenir une réponse concrète. Le rituel de possession est ainsi envisagé comme le lieu d'un échange entre la communauté et ses dieux ; en contrepartie de leur offrande, les villageois sont en droit d'en attendre une bénédiction particulière concernant des questions relatives à leur santé, à leur bien-être matériel, à leur progéniture ou aux récoltes à venir.

4. La transmission des savoirs

La formation au Tirayāṭṭam se fait d'une génération à l'autre de façon purement orale et relativement « naturelle », selon les principes de l'imitation et de l'imprégnation progressive. Dès leur petite enfance, les garçons commencent par assister aussi fréquemment que possible aux rituels en compagnie de leurs aînés, afin de se familiariser avec le déroulement de ses différentes phases et d'observer les mouvements corporels et les expressions faciales des danseurs. Cette fréquentation initiale est importante car c'est ainsi que les bases de la connaissance s'inscrivent dans leur mémoire. Les garçons se voient ensuite confier quelques responsabilités subalternes, notamment celles d'assister les danseurs pendant les représentations et de porter les torches qui éclairent leurs évolutions.

L'apprentissage proprement dit débute vers l'âge de douze ou treize ans ; il comporte des disciplines extrêmement variées. Dans le domaine musical, il implique le jeu des tambours, indispensable à la compréhension des rythmes de la danse et du déroulement du rituel de manière générale, et le chant, qui inclut la mémorisation de longs textes et l'art de leur interprétation. L'entraînement physique comporte, pour sa part, une certaine connaissance des arts martiaux (*kalarippayaṭṭu*) et du massage, destinés à rendre le corps fort et flexible, et donc apte aux techniques souvent athlétiques de la danse. L'enseignement n'est jamais formalisé de façon rigide car le Tirayāṭṭam ne comporte pas de langage gestuel normatif comparable à ceux qu'on rencontre dans les expressions plus

« savantes » du Kerala comme les théâtres Kūṭiyāṭṭam, Kṛṣṇanāṭṭam et Kathakaḷi ou la danse Mōhiniāṭṭam, dont la pratique est traditionnellement réservée aux membres de castes hiérarchiquement plus élevées. Mais l'apprentissage est néanmoins long et ardu. Après des années d'observation attentive et d'imitation de ses aînés, le jeune danseur acquiert progressivement la pleine connaissance des caractéristiques de chaque personnage du répertoire. Il peut alors commencer à se produire, d'abord en incarnant des rôles secondaires, notamment ceux des bouffons lors des intermèdes comiques, puis en assumant par la suite des tâches plus importantes.

Il faut noter que tous les membres de la troupe sont formés à l'ensemble des disciplines du Tiṟayāṭṭam et qu'en principe, toutes les fonctions sont interchangeables, y compris celles des musiciens ; chaque danseur (*āṭṭakkāran*) peut être appelé à jouer n'importe quel rôle. Il est cependant évident que des spécialisations se dessinent en fonction du talent de chacun, qu'un expert en tambour *ceṇṭa* ne sera pas nécessairement aussi qualifié pour la danse ou le jeu du hautbois, et qu'en fonction de ses affinités, un danseur se spécialisera souvent dans l'interprétation de telle ou telle catégorie de personnages.

5. Le temps du rituel

La saison du Tiṟayāṭṭam débute par un grand rituel d'offrande aux ancêtres, toujours organisé peu après la lune noire du mois de Tulām (octobre-novembre selon le calendrier indien) dans le sanctuaire de Piryatamma. Les officiants observent ensuite une période de retraite et d'abstinence de quarante-et-un jours appelée *ācāram*. Ce n'est qu'alors, dès le douzième jour de Dhanu (décembre-janvier), que commence la saison du Tiṟayāṭṭam proprement dite. Elle se prolongera durant toute la période des récoltes, considérée comme propice en raison de l'abondance d'aliments et de biens matériels qu'elle génère, jusqu'au premier jour du mois de Mētam (avril-mai).

En chaque lieu, la date du Tiṟayāṭṭam est déterminée par un astrologue lors d'une séance de divination appelée *tiṟa-niscayikkal* (« déterminations du *tira* »), effectuée au moyen de feuilles de bétel et d'une noix d'arec.

Un rituel de Tiṟayāṭṭam se déroule selon un ordre relativement immuable, dicté par une tradition orale à laquelle les responsables de chaque sanctuaire se plient d'autant plus volontiers que, de l'avis général, il a largement démontré son efficacité. Mise à part la principale déité tutélaire qui doit nécessairement y être incarnée, ce sont les responsables du sanctuaire qui déterminent quels *tira* seront représentés et dans quel ordre.

D'une manière générale, une séance de Tiṟayāṭṭam dure une nuit entière et comporte trois phases dansées : au crépuscule le *vellāṭṭam*, littéralement « danse blanche » ou « danse de jour » ; en pleine nuit le *tiṟayāṭṭam* proprement dit, la « danse de la splendeur » ; et peu avant l'aube le *cāntāṭṭam* ou « danse de la suie ». Mais certains rituels particulièrement prestigieux peuvent se dérouler sur trois nuits consécutives.

Le nombre de déités apparaissant au cours d'un rituel dépend de la demande, ainsi que des moyens mis à disposition par la communauté qui le commandite. En tant que fils de Śiva, Karumakan, le « fils noir » (ou Perumakan, « fils noble ») est considéré comme la déité principale du Tiṟayāṭṭam ; c'est pourquoi, dans les sanctuaires qui l'abritent, il aura toujours la priorité. La présence de la Déesse est aussi essentielle, et un Tiṟayāṭṭam

ne saurait se passer d'au moins une de ses incarnations ; les plus populaires sont Bhagavati, la « fortunée », qui génère toujours une grande dévotion, et Nāgakāḻi, la « Kāḻi aux cobras », dont la danse est particulièrement spectaculaire et l'influence jugée très bénéfique.

Les rituels sont en outre fréquemment entrecoupés d'interludes récréatifs, destinés à « rafraîchir l'atmosphère » et à divertir l'assistance, y compris la Déesse qui, m'a-t-on dit, passe pour en être friande. Traditionnellement, il peut s'agir de numéros de clowns, de séances de conte, de théâtre ou de chant populaire, ou encore de petits spectacles d'acrobatie offerts par des bateleurs professionnels ; mais, depuis quelques années, on assiste de plus en plus souvent en début de soirée à des prestations plus modernes destinées à attirer un large public de jeunes : opéras mythologique, chants dévotionnels (*bhakti-gānam*), voire musique de variété de type bollywoodien (*cinematic music*). Les anciens réprouvent bien sûr fortement ces innovations, les jugeant déplacées, profanes et vulgaires ; mais force leur est d'admettre qu'elles attirent les foules, et surtout que ce n'est qu'ainsi que le financement du Tiṟayāṭṭam peut être assuré.

6. Une esthétique signifiante

Le maquillage de chaque déité ou ancêtre représenté dans le Tiṟayāṭṭam est destiné à exprimer son caractère et son humeur. Son esthétique doit être en harmonie avec celle du costume, et c'est ensemble qu'ils confèrent l'expression recherchée. Les motifs du maquillage sont toujours réalisés à partir des cinq couleurs naturelles considérées comme primordiales : le jaune, fait à partir de sulfate d'arsenic ; le rouge, à partir de sulfure de mercure ; le noir, à partir de farine de riz, d'huile de palme et de suie ; le blanc, à partir de farine de riz et de limon ; enfin le vert, fait d'un mélange d'indigo et de sulfate d'arsenic. S'il s'agit d'un personnage masculin, le visage, le buste et la partie supérieure des bras du danseurs sont peints ; pour les personnages féminins en revanche, à l'exception de Bhagavati, seul le visage est en principe maquillé, la poitrine étant soit apparente, simulée par un ornement pectoral rouge aux rondeurs évidentes, soit couverte d'une blouse.

L'élément le plus impressionnant et le plus expressif du maquillage facial est le noircissement du pourtour des yeux, dont la forme évoque souvent un animal : un daim, un poisson, une caille, une chouette, alors que des yeux ronds sont censés indiquer la colère. Parmi les autres dessins significatifs du visage, on peut signaler les narines en forme de feuilles de bétel, la bouche, étroite en forme de losange ou pourvue de longues canines parfois peintes, parfois sous forme d'accessoires métalliques, ou encore les motifs frontaux : un croissant de lune, symbole de Śiva et de Kāḻi, ou un arc et une flèche pour les personnages guerriers ou chasseurs. Les ancêtres masculins et certains dieux, en particulier les dieux chasseurs, portent également une barbe et une moustache postiches.

Quant aux peintures corporelles, elles sont essentiellement faites d'entrelacs et de motifs géométriques couvrant la poitrine et la partie supérieure des bras. On peut y rencontrer des ornements figuratifs représentant un collier ou une guirlande de fleurs, un poignard chez les rois chasseurs, ou une fleur entourant le nombril.

De la même façon, chaque *tira* a son costume, sa coiffe, ses ornements et ses accessoires propres, qui le rendent immédiatement reconnaissable. Les couleurs rouge et or sont les plus importantes dans le costume des dieux et des ancêtres, alors que le noir

prédomine dans celui des bouffons et des personnages secondaires. Quant aux coiffes, il en existe de formes et de tailles très différentes : certaines, comme la grande coiffe nocturne de Nāgakāḷi, peuvent atteindre jusqu'à six mètres de haut, ce qui requiert de la part du danseur de réelles qualités athlétiques (Fig. 3).

D'une manière générale, l'esthétique des personnages du Tiṟayāṭṭam est saisissante ; elle a quelque chose de féerique, ce qui contribue évidemment à renforcer l'aspect surnaturel du rituel, censé transporter l'assistance hors des contingences ordinaires de l'existence[3].

Phot. 3 : Nāgakāḷi portant sa grande coiffe (*valiya-muṭi*)

7. Le déroulement du rituel

Une nuit de Tiṟayāṭṭam débute en fait bien avant le coucher du soleil, et de nombreux préparatifs sont nécessaires : en particulier l'érection à proximité de l'aire de danse d'un autel temporaire appelé *maṇippantal* (pavillon sacré), qui consiste en une structure carrée tendue d'un toit de tissu, lui-même orné de franges en palmes, et, d'une manière générale, la décoration des abords du sanctuaire, où de nombreux marchands ambulants installent leurs échoppes. Vers le début de l'après-midi, la troupe des danseurs et des

[3] Voir le film *Les dieux ne meurent jamais* (2006).

musiciens est officiellement accueillie par la famille qui organise la fête. Accompagnée des dignitaires locaux, elle se rend auprès des divers autels du sanctuaire pour saluer les dieux et les ancêtres qui y sont installés. Puis elle entreprend la fabrication ou la restauration des coiffes des danseurs, tandis que ceux-ci préparent leur maquillage dans la loge (*aṇimara*) qui a été installée à leur intention.

Une fois ces préliminaires achevés, les musiciens effectuent le « réveil du sanctuaire » (*kāvūṇarttal*), qui consiste en un chant de purification de l'espace et de l'assistance accompagné au tambour-sablier (*tuṭi*) et aux cymbales (*ilattāl̲am*), parfois assortis d'un hautbois (*kuṟuṃkuzhal*) et d'une paire de trompe hémicirculaires (*kompu*). Peu avant le crépuscule, les officiants se rendent au sanctuaire brahmanique le plus proche, où un prêtre leur remettra une cruche d'eau bénite destinée à l'autel de la Déesse. Une « offrande de plateaux » (*tālappoli*), garnis de riz, de fleurs et de divers aliments végétaux lui est également adressée par un groupe de femmes en procession. Ce cortège constitue d'ailleurs la seule participation active – ou du moins visible – des femmes au Tiṟayāṭṭam.

Le rituel dansé peut alors commencer, et la première déité censée apparaître est invoquée peu avant le crépuscule afin qu'elle s'incarne dans le corps du danseur. Le *vellāṭṭam*, qui se prolongera une bonne partie de la soirée, introduit différentes émanations du dieu Śiva, en particulier Kariyāttan, Kulavan, Karumakan, Ghaṇṭakarṇṇan et Talaśilavan. Selon les commentaires locaux, cette phase représente l'enfance des dieux, l'époque à laquelle leur personnalité n'est pas encore pleinement réalisée, ce qui explique que le costume des danseurs est incomplet et leur maquillage en général différent de celui de leur *tiṟa* qui apparaîtra plus tard. L'apparition de chaque danseur est accompagnée d'une puissante batterie de tambours *ceṇṭa*, dont les rythmes successifs marquent les différentes séquences de la danse.

Le *tiṟayāṭṭam* proprement dit, phase la plus spectaculaire du rituel, est toujours interprété de nuit ; il met en scène les événements marquants de l'âge adulte des dieux et, cette fois-ci également, des déesses et des ancêtres, qui sont tous censés y apparaître dans la pleine puissance de leur personnalité. Après un prélude instrumental, tous les *tira* du lieu apparaissent successivement dans la « splendeur » de leur accomplissement, manifestée par celle de leur maquillage, de leur costume et de leur coiffe parfois gigantesque. Lentes et majestueuses, leurs danses sont les plus longues et les plus spectaculaires du rituel.

Le *cāntāṭṭam*, troisième et dernière phase de la danse, est représenté à l'aube et seule la principale déité du rituel y apparaît. Il dépeint la fin de la vie terrestre du *tiṟa* et son décès, ou plutôt son retour au monde des dieux. Le *cāntāṭṭam* est caractérisé par des mouvements lents et extatiques préfigurant ce voyage céleste. Une fois la danse terminée, trois ou quatre médiums (*veḷiccappāṭu*), les reins ceints d'un foulard rouge, entourent le danseur et, un à un, lui retirent ses attributs. Ils pratiquent ensuite le rite du *cāntu*, de la « suie », au cours duquel danseurs et médiums s'enduisent d'une substance noire faite à base d'eau et de cendres de riz brûlé. C'est une forme de purification, qui permet aux danseurs d'effacer de leur corps la présence divine manifestée par le maquillage du visage et du torse. Une fois leur corps et leurs bras enduits de suie, ils appliquent la marque de leurs mains noires sur les parois des différents bâtiments du sanctuaire, afin que la trace du Tiṟayāṭṭam y subsiste le reste de l'année.

Avant de clore le sanctuaire, les autorités du *kāvu* et les *velḭccappāṭu* effectuent une offrande (*pūja*) sur les autels des ancêtres ; puis ils les aspergent de riz, ainsi que les membres de l'assemblée, afin de leur transmettre la bénédiction résultant de l'accomplissement du Tiṟayāṭṭam.

8. La présence des dieux

La présence avérée et bienfaisante des dieux et des ancêtres est l'objectif principal du Tiṟayāṭṭam. Notons qu'un tel rituel s'inscrit en quelque sorte à mi-chemin entre séance de possession et représentation théâtrale ; en effet, les dieux sont bien censés s'incarner dans le corps des danseurs, mais ceux-ci demeurent relativement lucides et conscients de leurs mouvements – il le faut, d'ailleurs, car les chorégraphies sont dans l'ensemble assez complexes. La possession paraît donc en fait plus suggérée que réelle, même si, pour l'assistance, les dieux sont effectivement considérés comme présents, faute de quoi le rituel perdrait toute raison d'être.

Or les officiants que j'ai interrogés à ce sujet affirment unanimement ressentir « physiquement » la présence de cette énergie « d'en haut » dans leur corps lorsqu'ils dansent. C'est elle qui guide leurs pas, affirment-ils, qui se manifeste dans les gestes symboliques (*mudra*) qu'ils accomplissent et qui leur permet d'effectuer occasionnellement des actes défiant la raison comme porter leur lourde coiffe, piétiner des braises ou effectuer des acrobaties dont ils seraient ordinairement incapables. C'est elle aussi qui est porteuse des bienfaits que le rituel est censé générer pour la communauté qui y participe. Mais le lieu de cette présence ne se limite pas à leur corps ; ils affirment qu'elle se manifeste également dans les paroles des chants, les rythmes des tambours, la flamme des lampes à huile, leur coiffe, leur costume et leurs accessoires (sabre, massue, tamis…), etc., et qu'elle investit en fait la totalité du sanctuaire le temps du rituel, faute de quoi celui-ci serait inopérant.

D'une manière générale, l'efficacité de la séance procède donc toujours de la « descente » (*avatāram*) suivie de la présence considérée comme effective des dieux et des ancêtres dans l'espace sacralisé, et plus particulièrement dans le corps et la conscience des danseurs, dont l'individualité est censée s'effacer provisoirement pour faire place à cette présence. Il faut donc admettre à ce stade que, dans un rituel comme le Tiṟayāṭṭam, la possession est socialement considérée comme réelle, bien qu'elle n'implique pas l'amnésie de l'officiant, mais au contraire sa conscience d'être le support temporaire d'une présence, d'une énergie individualisée sous la forme d'une déité ou d'un ancêtre particulier[4].

La perception de cette présence est un élément essentiel du Tiṟayāṭṭam, et sa contrepartie est l'attitude très participative du public. L'alternance entre les scènes sérieuses et les intermèdes comiques semble ainsi destinée à briser ses repères ordinaires pour faire basculer sa conscience dans un état second, caractérisé par une extrême réceptivité aux contenus du rituel. Tantôt subjugués, tantôt hilares, mais toujours partie prenante, les villageois sont invités à assister aux mythes en « temps réel », et

[4] Parmi l'abondante littérature sur la réalité des états de possession, voir notamment Tarabout, 1986 et 1999 ; Rouget, 1990 ; Hamayon, 1995 ; Hell, 1999 ; Aubert, 2004 et Aubert éd. 2006.

éventuellement à intervenir sur leur déroulement et à dialoguer avec les dieux afin d'infléchir leur volonté.

En effet, le Tiṟayāṭṭam peut être considéré comme un rituel d'offrande. Mais, selon la logique dont il procède, le don, notamment sous forme de musique et de danse, implique en retour le contre-don d'une grâce particulière. Dès lors qu'ils sont sollicités, les dieux ne sont plus libres, ils sont impliqués dans cette relation d'interdépendance, à laquelle ils n'ont pas la possibilité de se dérober. Contraints d'y participer selon les pouvoirs qui leur sont attribués, les dieux sont soumis à leur rôle, faute de quoi ils ne seraient pas des dieux !

9. Renouveau et patrimonialisation

Contrairement aux genres du théâtre et de la danse « classiques » du Kerala évoqués plus haut, le Tiṟayāṭṭam ne laissait apparaître aucun processus de patrimonialisation à l'époque où j'ai pu l'observer (1998-2003). Son existence demeurait garantie par le soutien constant des communautés villageoises, en particulier de certaines familles de fermiers relativement prospères pouvant en assumer l'organisation, ainsi que par la compétence d'une troupe d'officiants dont il était l'apanage héréditaire et la principale source de revenus.

Cette différence provient notamment du fait qu'aucune rupture historique drastique n'a marqué le système de patronage du Tiṟayāṭṭam et des autres genres rituels, alors que le statut social et la situation économique des artistes classiques sont directement été affectés par les bouleversements sociaux qui ont suivi l'Indépendance de l'Inde (1947), et notamment, au Kerala, l'accession et le maintien au pouvoir de partis politiques d'obédience communiste, ceci de façon quasi continue depuis 1951, ainsi que l'*Agricultural Land Reform Act* de 1964, qui entraîna notamment la suppression du système féodal et des privilèges qui lui étaient liés.

Si la pratique des arts de la scène est demeurée vivante au Kerala, c'est en grande partie grâce à différentes initiatives, essentiellement privées, qui ont permis d'en développer la transmission au sein d'institutions spécialisées telles que le Kerala Kalamandalam dans le district de Thrissur (fondé déjà en 1930), l'institut Margi à Trivandrum (en 1970) ou le Natana Kairali à Irinjalakuda (en 1983). Ces actions ont imprimé une nouvelle dynamique, tout en contribuant à créer des débouchés inédits pour ces expressions, aujourd'hui devenues à la fois des produits culturels et des étendards identitaires pour les Malayalis, les habitants du Kerala.

Une des principales caractéristiques de ces nouveaux lieux d'apprentissage est que l'enseignement y est ouvert à tous, hommes et femmes, quelles que soient leur caste et leur origine. Les prérogatives des communautés détentrices de ces savoirs – traditionnellement d'extraction relativement élevée, contrairement aux officiants des rituels – sont donc en train de s'estomper, et il n'est pas rare, depuis quelques années, de voir des étudiants étrangers acquérir des connaissances approfondies, voire se produire sur scène – y compris même parfois dans l'enceinte des temples – en compagnie d'interprètes locaux.

Par ailleurs, dès les années 1960, diverses troupes de Kathakaḷi ont régulièrement été invitées à se produire dans des festivals à l'étranger ; la renommée acquise de la sorte a

suscité une réelle curiosité de la part du public et des programmateurs, ce qui a progressivement contribué à ouvrir les portes de certains théâtres occidentaux à d'autres expressions scéniques du Kerala, et tout particulièrement aux genres du théâtre et de la danse « classiques », dont chacun pouvait faire valoir un attrait spécifique : le Mōhiniāṭṭam en tant que danse féminine comparable au Bharatanāṭyam du Tamilnadu, le Kṛṣṇanāṭṭam avec ses masques spectaculaires, ou encore le Kūṭiyāṭṭam, unique forme de théâtre en langue sanscrite demeurée vivante dans tout le sous-continent indien. Cette particularité a d'ailleurs probablement été pour beaucoup dans le fait qu'en 2001, le Kūṭiyāṭṭam a été déclaré « chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » (*Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity*) par l'Unesco, suite à la proposition du Gouvernement indien.

Cette reconnaissance de l'étranger a évidemment contribué à revaloriser ces arts au Kerala même, comme en témoigne l'utilisation systématisée de leur image dans les campagnes publicitaires de l'Office du Tourisme. De même, à Trivandrum comme dans les principaux centres touristiques kéralais, des artistes de Kathakaḷi et de Mōhiniāṭṭam proposent des spectacles reformatés et écourtés – d'une durée de trois quarts d'heure à une heure – à destination d'un public exclusivement étranger. Il faut souligner que, s'ils sont évidemment de nature à rebuter les puristes, ces programmes sont dans l'ensemble bien conçus, souvent précédés d'une brève introduction didactique aux techniques et aux symboles véhiculés par ces arts, et que leurs interprètes – souvent issus du Kerala Kalamandalam – sont pour la plupart des artistes qualifiés.

Tous ces développements récents sont les signes d'un certain dynamisme, dont le « passage par l'étranger » et la « mise en tourisme » constituent des motivations non négligeables. Ce courant de revalorisation des arts traditionnels se manifeste notamment par la volonté de les institutionnaliser et d'en démocratiser la pratique, tout en les plaçant dans la perspective d'une économie de marché ouverte sur le monde extérieur.

En fait, tous les processus de patrimonialisation qu'on peut observer au Kerala sont intimement liés à des stratégies de développement économique touchant en particulier au domaine de l'industrie du tourisme. Le patrimoine culturel en est un argument parmi d'autres, un argument certes prestigieux, mais pas vraiment déterminant. La préservation de l'héritage artistique vivant du Kerala – de son « patrimoine immatériel », selon la terminologie de l'Unesco – implique d'une part le renouveau de ses formes et de ses espaces de performance, et d'autre part la maîtrise des nouveaux médias susceptible d'en élargir l'audience. Le défi de cette nécessaire adaptation aux contingences actuelles est évidemment qu'elle ne se fasse pas au détriment des valeurs esthétiques, sémantiques, mémorielles et identitaires qui constituent la raison d'être de ces « produits phares » de la culture du Kerala.

10. Les laissés pour compte du développement

À ce jour, force est de constater que ni le Tirayāṭṭam ni les autres rituels dansés du Kerala (Teyyam, Muṭiyēttu, Paṭayaṇi, Bhūtanum Tirayum…) n'ont pas encore vraiment bénéficié de cette nouvelle manne. La présence de touristes y demeure d'ailleurs exceptionnelle, et les étrangers qui s'y intéressent sont en général plutôt des anthropologues, des journalistes ou des équipes de cinéma documentaire. La principale raison de cet état de fait est probablement liée à l'ancrage de ces rituels, demeuré très

profond, dans la vie des sociétés villageoises qui en bénéficient, et au fait qu'ils sont perçus moins comme des spectacles que comme des événements de nature à la fois religieuse et communautaire. Le fait que la plupart de leurs officiants appartiennent à des *jāti* anciennement considérées comme intouchables a probablement aussi joué un rôle dans cette mise à l'écart.

Mais les prémisses d'un changement se manifestent depuis quelques années. En 1998, le *Kerala Folklore Academy* organisa par exemple un colloque sous le titre « *Is Theyyam a ritual or an art form ?* », destiné à faire le point sur l'importance qu'il convenait d'accorder à cette expression dans les projets de développement du Malabar, et en particulier du district de Kannur, région du Teyyam située dans le nord du Kerala (Voir Aubert, 2004, p. 243-246). Contrairement au sud et à la région de Cochin, le nord, plus pauvre, n'attirait à l'époque que de rares visiteurs étrangers en raison de l'insuffisance manifeste d'infrastructures adéquates et de relais nécessaires au développement touristique.

Ce colloque fut le théâtre d'une vive polémique opposant responsables des temples et des rituels, politiciens et érudits locaux à propos de la place que devait occuper le Teyyam – dont personne ne contestait d'ailleurs la valeur ni le bien-fondé – dans la société contemporaine. La question principale qui semblait déchirer ces spécialistes était de savoir s'il fallait que le Teyyam en tant qu'institution demeure le bastion d'une tradition intangible, ou au contraire qu'il s'adapte aux nouvelles conditions socioéconomiques pour éviter de tomber en désuétude.

Les uns, parmi lesquels les représentants de la *Malabar Area Theyyam Artistes' Association* (MATA), affirmaient qu'en tant que forme sacrée, le Teyyam devait être préservé dans sa parfaite intégrité et que, puisque le soutien traditionnel des familles régnantes avait disparu depuis l'Indépendance, il était du devoir des autorités politiques de prendre le relais. Ils estimaient en effet que ce culte millénaire était un facteur essentiel de cohésion sociale et que la population, demeurée profondément religieuse, ne saurait se passer de cette forme de dialogue avec ses dieux, ses héros et ses ancêtres, ni de la bénédiction qui en résulte. Pour cette raison, ils considéraient, par exemple, l'idée de représenter le Teyyam hors de son milieu spécifique comme inadmissible dans la mesure où elle le désacraliserait en affectant sa pureté et son intégrité. Il leur paraissait ainsi souhaitable qu'un minimum de publicité soit fait sur le Teyyam hors des communautés directement concernées, afin notamment de le préserver du regard profanateur des touristes. Certains allaient même jusqu'à affirmer que, lors des rituels, l'accès des sanctuaires devrait être strictement interdit aux étrangers et, de manière générale, aux non-hindous, dont la présence ne pouvait qu'en polluer l'espace et en altérer l'efficacité.

Les autres, en revanche, envisageaient le Teyyam avant tout comme une manifestation culturelle, certes respectable en tant que telle, mais dont la dimension artistique méritait d'être appréciée en soi, indépendamment de toute considération d'ordre religieux, voire magique. Selon l'éminent folkloriste K.K.N. Kurup (Voir notamment Kurup, 1986), d'obédience marxiste, la disparition du système féodal et les transformations du Kerala moderne avaient remis en question la pertinence sociale et spirituelle du Teyyam en tant que rituel. Il prônait que, à l'instar du Kathakali plus au sud, celui-ci soit valorisé comme moyen de promotion de la région et que des représentations « recalibrées » soient organisées spécialement pour les visiteurs. En

abrégeant la durée de la cérémonie, en en écartant certains aspects problématiques tels que les séances de possession et les sacrifices animaux, en mettant enfin l'accent sur sa dimension spectaculaire : bref, en se livrant au formatage qu'avait subi le Kathakal̲i avant lui pour devenir un produit artistique reconnu et exportable en tant que tel, on pourrait dégager une version en quelque sorte « quintessentielle » du Teyyam, limitée au strict nécessaire et, par là-même, débarrassée de toutes les scories qui en avaient altéré la pureté au cours des siècles.

Sous couvertes de considérations artistiques, voire morales, les motivations de ces experts étaient en fait clairement d'ordre économique : les détenteurs de la tradition du Teyyam eux-mêmes qui, faisant partie des castes les plus défavorisées de la société et menant de ce fait une existence extrêmement précaire, avaient un intérêt tout particulier à imaginer de nouveaux débouchés pour leur spécialité d'artisans du rituel. Selon eux, le Teyyam pourrait donc jouer un rôle de catalyseur dans un projet de développement dont toute la population serait à même de profiter : une nouvelle manière pour les dieux de manifester leur bénédiction, en quelque sorte !

Il est à noter que, depuis quelques années, des projets comparables à ceux développés pour le Teyyam ont été élaborés, notamment à l'égard du rituel du Muṭiyēt̲t̲u, pratiqué dans le Kerala central et axé sur le combat entre la déesse Bhadrakāl̲i et le démon Dārikan. Quant au Ti̲rayāṭṭam, cette tradition officiellement considérée comme mineure demeure toujours pratiquement ignorée des autorités, et son actuelle fragilité ne permet pas de tabler pour elle sur une perspective de développement durable. Une brève tournée européenne effectuée en 1999 par la troupe de Perumanna est restée sans suite, et les dissentions interne que traversent épisodiquement ses effectifs sont de nature à rendre aléatoire tout projet de promotion la concernant.

De manière générale, si les traditions rituelles du Kerala doivent perdurer, ce sera essentiellement par la concomitance de trois facteurs : le premier est de l'ordre de la mémoire, dont dépendent la transmission des mythes et la conformité des performances ; le second est du domaine de la croyance, et en particulier de la conviction en l'efficacité des rituels ; et enfin le troisième est évidemment de nature économique, dans la mesure où l'organisation de ces événements est très coûteuse et que la situation actuelle implique le recours à de nouvelles sources de revenus. Or, tout porte à penser que la conscience mythique est en nette régression parmi la population. En effet, comme nous avons pu le constater en plusieurs occasions, la plupart des gens qui assistent aux rituels – y compris parfois leurs commanditaires – ignorent aujourd'hui la signification, le rôle et la légende des dieux et des ancêtres qu'ils viennent contempler en action, ayant même souvent de la peine à les identifier lorsque ceux-ci apparaissent sur l'aire de danse. La croyance paraît en revanche toujours relativement forte parmi les villageois ; elle se manifeste sous forme d'une crainte mêlée de respect vis-à-vis des pouvoirs présumés des divinités, assortie d'une confiance en l'efficacité des rituels qui les mettent en scène et d'un attachement aux valeurs identitaires qu'ils représentent, ultime rempart contre la peur de l'inconnu.

Quant à leur survie, il est à prévoir qu'elle sera de plus en plus tributaire de compromis de diverses natures, compte tenu notamment de la transformation des mentalités, en particulier chez les jeunes, qui remettent aujourd'hui parfois en question le bien-fondé même des rituels en tant que tels. Quant aux perspectives que pourrait offrir le développement du tourisme culturel – qui, comme nous l'avons vu, suscite un certain

nombre de réticences –, elles pourraient contribuer à maintenir les apparences des rituels comme elles l'ont déjà fait en d'autres cas ; mais ce serait inévitablement au détriment de ce qui en constitue la raison d'être. L'actuelle fragilité de ces traditions est une réalité à considérer en tant que telle, et ce glissement du cultuel au culturel – autrement dit du rituel à sa représentation – est probablement inéluctable ; il s'inscrit en tout cas dans l'histoire récente de l'Inde et, s'il rencontre certaines résistances, au Kerala comme ailleurs, il s'y manifeste néanmoins de façon récurrente.

Références bibliographiques

AUBERT, Laurent, 2004, *Les feux de la déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*, Lausanne, Éditions Payot, Coll. « Anthropologie – Terrains », 496 p.

AUBERT, Laurent (éd.), 2006, « Chamanisme et possession », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol 19, Gollion/Genève, InFolio éditions, 326 p.

BOOTH, Gregory D. & KUHN, 1990, Terry Lee, « Economic and Transmission Factors as Essential Elements in the Definition of Folk, Art, and Pop Music », *The Musical Quarterly*, vol, 74, n° 3, p. 411-438.

BOR, Joep, 1988, « The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music c.1780 – c.1890 », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, p. 51-73.

GROESBECK, Rolf, 1999, « "Classical Music", "Folk Music", and the Brahmanical Temple in Kerala, India », *Asian Music*, vol. 30, n° 2, p. 87-112.

GUILLEBAUD, Christine, « Musique et société en Asie du Sud », *L'Homme*, 2004/3-4, n° 171-172, p. 499-511.

HAMAYON, Roberte, 1995, « Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" dans l'étude du chamanisme, *Études mongoles et sibériennes*, vol. 26 : *Variations chamaniques*, p. 155-190.

HELL, Bertrand, 1999, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 392 p.

KURUP, K.K.N., 1986, *Teyyam. A Ritual Dance of Kerala*, Trivandrum, Department of Public Relations, Government of Kerala, 214 p.

NEUMAN, Daniel M., 1990 [1980], *The Life of Music in North India. The Organizaion of an Artistic Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 302 p.

ROUGET, Gilbert, 1990 [1980], *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Nouvelle édition revue et augmentée, préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 621 p.

TARABOUT, Gilles, 1986, *Sacrifier et donner à voir en pays Malabar. Les fêtes de temple au Kerala (Inde du Sud) : étude anthropologique*, Paris, École française d'Extrême-Orient / Adrien-Maisonneuve, 691 p.

TARABOUT, Gilles, 1999, « Corps possédés et signatures territoriales au Kerala », Jackie Assayag et Gilles Tarabout (dir.), *La possession en Asie du Sud. Paroles, corps, territoire*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Coll. « Purusârtha 21 », p. 313-355.

Film

« *Les dieux ne meurent jamais / Gods never die* » (52'), film de Laurent AUBERT, Ravi Gopalan NAIR, Patricia PLATTNER et Johnathan WATTS, in : *Sketches of Kerala*, DVD accompagné d'une plaquette bilingue français/anglais (32 p.) de Laurent Aubert. Genève, Light Night / Musée d'ethnographie, 2006.

Illustrations

Phot. 1 : *Kūṭi-tiṟa*, incarnation double d'un ancêtre dans le Tiṟayāṭṭam, Photo : Johnathan Watts, MEG.

Phot. 2 : Joueurs de tambour *ceṇṭa* animant la danse de Nāgakāḷi, Photo : Johnathan Watts, MEG.

Phot. 3 : Nāgakāḷi portant sa grande coiffe (*valiya-muṭi*), Photo : Johnathan Watts, MEG.

L'autre dans le miroir.
Le regard croisé de l'ethnomusicologue*

Jean DURING**

1. Être dedans ou pas

1.1. Le cercle affectif premier

Inclusion/exclusion, présence/absence. C'est la situation existentielle fondamentale : on est là ou on n'est pas là. On est avec autrui, ou l'on est seul[1]. Et cela, la musique le dit sur tous les tons : selon une tradition (*hadith*), « Satan fut le premier qui se lamenta *et chanta* ». Il chanta sa douleur car il fut banni pour avoir refusé de se prosterner devant Adam. Son exclusion est le drame originel qui inaugure le premier affect d'une longue série trop bien connue. Le symétrique humain de cette affaire est l'exclusion du paradis avec les pleurs et grincements de dents qui s'en suivent et qui sont déjà de la musique. Il est dit que dans la contrition et l'exil, Adam chanta dans le *maqâm* Râst, le premier des modes, le même par lequel son âme entra dans son corps[2]. Les chants de séparation, de fatalité, d'éloignement, d'exil, de funérailles constituent une bonne part du répertoire populaire de l'Asie intérieure avec des genres comme les *gurbet havasi, falak, dargilik, zahirig*[3], etc. On les chante seul, sans rythme, souvent sans instrument, d'une voix tendue qui descend par amples mélismes. Comme tout est créé par paire, on a aussi des chants

---

* « L'autre dans le miroir. Le regard croisé de l'ethnomusicologue », in M. Grabocz éd., *Méthodes nouvelles, Musiques nouvelles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 57-80.

** Directeur de recherche émérite, CNRS / CREM.

[1] C'est aussi le premier jeu des nourrissons : « coucou, parti, il est là il est plus là... »

[2] Selon plusieurs sources persanes du XVI^e^-XVII^e^ siècle, chacun des grands prophètes est à l'origine d'un *maqâm* qu'il a chanté en état d'affliction : après Adam, « Abraham dans le feu de Nimrod chanta dans les *maqâm* Hoseyni et Nowruz-e 'arab, 'Esmâ'îl [...] en 'Oshshâq, Joseph au fond du puits et en prison, en 'Arâq, Moïse dans le désert du Sinaï, en 'Oshshâq, Jonas dans le ventre de la baleine, en Kuchek, David repenti sur la tombe de Urie, en Hoseyni » (*Behjat al-rûh* p. 77. Cf. aussi *Ma'refat-e 'elm-e musiqi* p. 192, *Tebb-e Dârâ Shokuh*, f. 316, ainsi que Shiloah, 1972, p. 288). Selon Ibn Khordâdbeh (IX^e^ s.), le luth fut inventé par Lamek pour pleurer la disparition de son fils (Rouanet, 1913-22, p. 2683).

[3] Appartenant respectivement aux traditions turque, tadjik, pamirienne et baloutche.

territorialisants, d'inclusion, de regroupement, de présence, de joie, de mouvement et de danse qui prennent à témoin non le ciel mais la terre.

Tout cela demanderait de longs développements, mais tirons-en tout de suite une leçon. Dans notre approche de la musique des autres, que nous soyons ethnomusicologues ou musiciens, toute la question est bien : être dedans ou pas, être dans le cercle ou pas, être dans la musique ou pas (dans le sens d'être dans ce qu'on fait) ; et lorsqu'on y est, qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui passe ? Et inversement lorsque ça ne passe pas, lorsque cela se passe mal ?

L'étude des affects part de là et y retourne sans cesse. Mais la boucle est large et englobe des effectuations variées.

1.2. Écouter de ses deux oreilles

Selon le principe de bi-musicalité prôné par certaines écoles, l'ethnomusicologue n'est pas suffisamment lucide et objectif s'il aborde un système musical quelconque du point de vue univoque de la musique à laquelle il a été formé initialement. Une seule formation (par exemple classique occidentale ou autre) ne suffit pas ; il faudrait au moins connaître une seconde musique, et encore mieux la pratiquer, afin de développer une oreille et un regard comparatistes. Une autre application de ce principe est d'apprendre les musiques qu'on étudie. Il ne s'agit pas d'une simple question de méthode, car si, effectivement, nous avons souvent acquis des rudiments « pour voir » ou pour mieux mener notre enquête, beaucoup parmi nous, ethnomusicologues, sont allés plus loin et pratiquent les musiques qu'ils étudient avec une véritable compétence. Notons que, si cette démarche est valable, rien ne permet de dire qu'elle soit supérieure à celle du simple observateur non participant. En effet, les avantages de l'implication et de la participation sont contrebalancés par ceux de la distanciation qui est requise au même degré. Au cours d'un débat animé, Simha Arom me lança : « Ton problème, c'est que tu joues la musique que tu étudies ; mon avantage, c'est que je ne joue pas la mienne... à moins que ce ne soit un désavantage. »

1.3. « Nous n'avons rien à dire aux ethnomusicologues, et réciproquement »

Il est plus confortable et moins risqué de s'installer dans une position stable, soit dedans soit dehors, plutôt que de maintenir son équilibre dans ce jeu de va-et-vient. Entre les deux positions, la communication a du mal à s'établir, sans parler des problèmes de relation entre le sujet (soit observant, soit participant) et le groupe. Au sein de la corporation des professionnels occidentaux des musiques extra-européennes (parmi lesquels se trouvent des maîtres des traditions de l'Inde, du monde arabe, de l'Extrême-Orient, etc.) certains reconnaissent qu'ils n'ont rien à dire et rien à faire avec les ethnomusicologues, que leurs travaux ne les intéressent pas et réciproquement. Ce n'est pas seulement une question de pertinence du discours, mais, comme on le verra, d'objet du discours : être dedans implique la sensibilité, la dimension affective, l'imagination, etc., soit tout un vécu qu'on hésite à prendre en compte dans un discours à visée scientifique.

Alors que les musiciens sont pragmatiques et ne se posent pas de questions, en tant qu'ethnomusicologues, nous débordons toujours du cadre, nous fouinons partout et faisons des comparaisons. Et, parmi les questions que nous nous posons, il en est une qui coiffe toutes les autres : comment évaluer correctement notre approche d'ethnomusicologue ? Il est difficile d'être transparent à soi-même, mais il y a peut-être une possibilité d'y voir plus clair grâce à un jeu de miroir.

1.4. Le regard croisé

En observant ceux dont la démarche est parallèle à la nôtre, notamment ceux qui ont abordé ces musiques, non comme musicologues mais comme interprètes, on comprend quels problèmes ils ont rencontrés dans leur apprentissage et comment ils se sont adaptés au milieu qui les a accueillis. On apprend quelque chose sur la manière dont se pense, se transmet, se fait et se vit une musique.

Pour savoir de quelle manière les autres vivent leur musique, je dois entrer dans leur vie. Mais puis-je être sûr de vivre et ressentir cette musique comme eux ? C'est à eux de le dire, pas à moi. Si je ne m'implique pas comme participant, jamais les autres ne sauront comment je vis et ressens leur musique, ni ne me le diront. Par contre, si je m'implique, il est probable qu'ils me feront comprendre certaines choses. Par exemple, si je me trompe, si je les dérange, si je les étonne, si je leur pose des problèmes, etc. Mais mes interlocuteurs peuvent voiler la réalité pour différentes raisons, par politesse ou par respect de mon statut. C'est pourquoi, je ne peux pas entièrement me fier à ce qu'ils me disent ou me signifient. Ensuite, il se peut que je sois tellement impliqué ou fasciné par mon sujet et mon milieu que je ne voie plus ce qui est évident pour tous, tout comme je ne suis pas transparent à moi-même. En ethnomusicologue cherchant des lois générales, des situations type, des concepts, je dois collecter, comparer et vérifier. Alors j'interroge ou j'observe ceux qui ont eu une expérience comparable à la mienne. Dans cette logique du miroir ou du regard oblique, mon attention pourrait même se porter, non pas sur les natifs, mais sur les étrangers qui se mêlent à eux[4].

Cette approche permet de relier plusieurs niveaux :

– A. enquête sur un groupe (le cas banal).

– A. s'observe lui-même en tant qu'enquêtant sur un groupe (attitude réflexive, mise en question des méthodes).

– A. observe comment son enquête interfère sur le groupe (ouvertures éthiques et déontologiques).

– A. enquête sur la façon dont un groupe le perçoit.

– B. observe A enquêtant sur un groupe.

– B. observe la façon dont le groupe perçoit A et en tire une meilleure connaissance du groupe et de A.

[4] À l'époque où parut cet article, un sociologue d'origine du Moyen-Orient œuvrait à une thèse sur les orientalistes qui s'impliquaient dans sa propre culture de façon interactive. Miroir dans le miroir, il était inscrit dans nos universités et avait choisi un ethnomusicologue (l'auteur de ces lignes) comme tête de Turc, si l'on peut dire. Cependant malgré de nombreux échanges, sa « réflexion » n'a pas abouti à une thèse.

2. Vers une anthropologie des affects

2.1. Langage du cœur et langue technique

Pour bien saisir la pertinence d'une telle démarche, il faut savoir que, dans beaucoup de cultures, la place et le rôle de la musique n'est guère comparable à celle qu'elle occupe dans la nôtre. Cette dissymétrie nous oblige à affiner nos méthodes.

Pour beaucoup de peuples, c'est en priorité dans le domaine de la musique, des chants et de la danse que se concentrent les enjeux de l'identité culturelle. Comme objet d'investissement et facteur de cohésion, la musique surpasse même la langue, car elle est censée refléter l'*affectivité spécifique* d'un peuple, son moi intime, son âme. Une pensée peut se traduire en plusieurs langues, mais une mélodie traduite en un autre idiome musical devient une autre musique, la musique des autres. Il en est de même pour les paroles d'une chanson ou pour un bon poème, ou encore pour certaines formules idiomatiques. Leur intraduisibilité les circonscrit dans l'enclos étroit de l'identité : on est soi parce qu'on chante comme ceci et pas comme cela ; si je chante comme vous, je deviens comme vous.

Ainsi, à ceux qui se sont donnés la peine d'apprendre leur langue, les Orientaux[5], par exemple, manifestent volontiers leur sympathie (ne serait-ce que parce qu'ils ont alors la possibilité de la communiquer), mais ils sont encore plus touchés et étonnés en constatant que l'étranger non seulement apprécie leur musique, mais la joue, la chante ou la danse. Cette attitude n'est évidemment pas celle des Occidentaux qui investissent beaucoup moins d'affects dans leurs musiques d'art, lesquelles sont en fait « internationales ». Il existe en effet une dissymétrie flagrante entre la manière dont les Occidentaux et les Orientaux perçoivent leurs musiques respectives. Ce clivage correspond à une certaine idée de la modernité, qui est rejetée par une certaine idée de la tradition.

Comment s'articule la dissymétrie ? Les Arabes, les Turcs et plus encore, les Iraniens, ont tendance à pensent que leur musique est le langage du cœur et que leur cœur est différent de celui d'un Européen. Ils ne prennent guère en considération le fait que, à l'instar des Japonais, des Chinois ou des Coréens, ils comptent de bons interprètes et compositeurs de musique occidentale, et qu'en conséquence, il faut bien s'attendre, en retour, à ce que des Occidentaux puissent jouer et chanter leur musique. Pour beaucoup d'entre eux, la musique occidentale est « scientifique » ou « technique » ; elle possède une théorie, elle s'apprend par des voies intellectuelles, si bien qu'elle est d'une essence différente que l'on peut qualifier d'« universelle ». Au contraire, les musiques orientales dépendraient entièrement de dispositions personnelles et subjectives, et s'apprennent par imprégnation naturelle dans le milieu, comme une langue maternelle. Le champ intellectuel se veut objectif et donc universel, tandis que le sentiment est personnel et donc individuel et, par extension, les formes d'expressions artistiques constituent la part intime de la culture, son jardin secret.

Dès les premiers contacts, l'ethnomusicologue découvre parfois un clivage, une dissymétrie profonde en vertu de laquelle, comme Occidental, il est exclu de la sphère affective de la musique. Cette exclusion est virtuellement radicale et n'est pas réductible

[5] Il est de bon ton de proscrire le terme d'Orientaux, mais si on l'emploie ici, c'est parce qu'eux-mêmes se désignent ainsi.

à une simple affaire d'identité culturelle. En effet, les Orientaux savent bien que chaque peuple cultive un ethos musical spécifique. Il est vrai qu'ils ne s'en soucient guère, mais dans leur vision œcuménique, ils reconnaissent à cet ethos une certaine validité, alors qu'au contraire ils doutent de l'authenticité des musiques de l'Occident, d'où précisément les ethnomusicologues sont presque tous issus. Cette une affaire déjà ancienne qui précède même le choc « tradition *vs.* modernité » auquel, par ailleurs, ce clivage peut également être rapporté. À preuve, cette anecdote rapportée par Gobineau vers 1855 dans *Trois ans en Asie* (p. 454). Un prince afghan, avec qui il bavarde, s'étonne que les Européens ne possèdent pas de théologie mystique et que, d'autre part, leur musique (c'est-à-dire le peu qu'il en connaissait à travers les bandes militaires) produise des effets aussi insignifiants. (Il est très significatif que ces deux points soient liés dans son esprit.) Gobineau le rassure quant à la mystique et, concernant la musique, il lui explique qu'elle peut éveiller beaucoup d'émotions, tels que sentiment d'exaltation, frissons et larmes. Le prince visiblement déçu et peu convaincu, relate alors, en toute bonne foi, une de ces histoires courantes en Orient illustrant le pouvoir magique de la musique.

Plus d'un siècle plus tard, c'est toujours la même opposition qui est évoquée dans des discussions avec des musiciens d'Iran, désormais bien informés sur notre musique.

> *« Notre musique classique est enracinée dans notre cœur, l'Occidentale, vous savez sans doute où... (bien qu'aucune n'ait de suprématie sur l'autre). En Europe on pense grandeur (cela se voit notamment dans l'architecture), mais ici les sages se tiennent dans un petit coin. Ils cherchent ce qui plaît au cœur, ce qui est fin, ce qui a des racines. […] La racine de cette musique est une racine religieuse, elle a quelque chose d'historique. […] Il faut avoir des racines, pas seulement un tronc ; […] tout le monde n'a pas de sentiments [profonds] (*ehsâs*). Il y a des gens qui sont bons musiciens, mais il leur manque quelque chose. »* (J. During, 1994, p. 60)

Dans le même registre, un maître iranien estimé avoue : « Ce que j'aime dans cette musique, c'est sa pauvreté (*faqr*)[6]. »

2.2. « Vous ne pourrez jamais comprendre »

Les conséquences de telles prises de position sont extrêmement riches et de fait, du plus grand intérêt si l'on fait abstraction de l'amertume qu'elles peuvent provoquer chez le chercheur qui, lui, débarque de l'Ouest. Certes, il s'est préparé, il a lu, par exemple, dans le précieux manuel de Bruno Nettl ce bref dialogue entre le fameux ethnomusicologue et le maître iranien (lui-même polyglotte, docteur de l'Université de Berlin), du genre : « Cher Mr. Nettl, ce que vous comprenez de ma musique n'est pas faux, mais cela n'a aucun intérêt ; en revanche, vous n'arriverez pas à comprendre ce qui est important pour nous. » (B. Nettl, 1983) Ce qui est en conflit ici, ce ne sont pas deux conceptions hermétiques, mais bien une approche rationnelle et une approche affective. Il y a peu de temps encore, la chose m'est apparue d'une manière limpide.

[6] Ou « humilité », un aphorisme de Jalil Shahnâz, rapporté par Dariush Talâ'i.

Après avoir entendu (dans un colloque sur les sciences islamiques) ma communication couvrant dix siècles de spéculations sur les intervalles musicaux, un lettré iranien commença à me faire un cours sur les modes, à coup de clichés des plus défraîchis et flous qui soient. Devinant où il voulait en venir, je rétorquai que s'il était capable de fredonner un de ces modes (comme je lui en faisais la démonstration), alors je prendrai ses propos en considération. Il ne le put pas, mais cela ne l'empêcha pas de rejeter mes arguments avec un aplomb hilare que n'entamait ni son incompétence musicale ni son ignorance scientifique. Ses arguments tombèrent enfin quelques mois plus tard alors que je le revis par hasard : 1- l'affaire des intervalles persans n'a rien à voir avec les mesures et les fractions (mais alors *quid* des innombrables traités acoustiques anciens ?) ; 2- la musique persane est une question de *hâl* (d'ethos, de sentiment, d'émotion, de sensibilité, d'extase) ; 3- « Vous êtes étranger, vous ne pouvez rien comprendre au *hâl* », donc vous n'avez rien à nous dire sur notre musique.

De ce genre de situation, j'ai connu bien de variantes plus ou moins piquantes, ou navrantes[7]. L'exigence de transparence de notre déontologie, m'incite à y faire allusion sans dédain ni amertume, afin d'en tirer les leçons. Mais d'abord, étoffons encore quelque peu ce « dossier sensible ».

2.3. « Ethnomusicologue ou musicien ? »

Après des années de pratique des musiques persane, kurde et baloutche, l'idée m'était venue de faire un bilan de mes expériences concernant d'une part, les étapes de mon apprentissage en ce qu'il avait de spécifique compte tenu de ma formation d'origine, d'autre part, la manière dont ma démarche de musiquant, et plus tard de musicien, fut jugée dans la société qui m'avait accueilli. J'avais rédigé une vingtaine de pages de souvenirs, de réflexions et d'anecdotes qui me semblaient significatives, puis je classai ce dossier sans suite, car il semblait ne pas trouver sa place dans un cadre académique. Avec le recul, la problématique soulevée dans ces notes me semble toujours pertinente. Toutefois, il n'est pas d'usage de ne s'appuyer que sur son expérience personnelle, même si l'on est convaincu de leur portée générale. C'est pourquoi je n'en livrerai ici que quelques éléments, mais amplifiés par plusieurs autres témoignages que j'ai recueillis par une enquête systématique portant, à ce jour, sur un petit nombre de musiciens seulement.

Cette enquête fut menée durant un colloque tenu par les musiciens occidentaux pratiquant des traditions exotiques (en majorité asiatiques). Tel un agent double, j'infiltrai les milieux de praticiens et les faisait parler. Je ne crois pas pour autant avoir démérité leur confiance, car au cours des interviews, certains se mirent à parler à voix basse ou par sous-entendus, en me demandant parfois d'éteindre l'enregistreur. Il faut noter qu'aucun questionnement comparable à celui qui fut le mien ne pointa à la surface lisse de cette sympathique réunion d'artistes de tous horizons. Cependant leurs témoignages suffirent à me conforter dans l'essentiel des analyses tirées de mon expérience personnelle. C'est pourquoi je citerai aussi des anecdotes tirées de mon « livre de bord » qui, pour l'instant, n'est qu'entrouvert[8]. Après tout, n'y a-t-il pas des choses qu'il vaut mieux ne pas dire ?

[7] Cf. During, la « réponse à un cuistre », dans « Carnets de voyage au Moyen-Orient », 1995.

[8] Évidemment, vingt ans après ce premier bilan, la situation a bien changé autant pour les traditions musicales que pour ceux qui s'y consacrent. Avec la mondialisation, s'est ouvert un nouveau champ pour l'ethnomusicologie.

Je me limiterai donc à quelques éléments tirés de ces enquêtes, comme point de départ relativement objectif.

2.4. « Il n'y arrivera jamais »

Certains musiciens occidentaux ayant suivi un enseignement de haut niveau en Inde font état du même fossé qui, pour les natifs, les tient irrémédiablement à une certaine distance de leur culture musicale.

« Lorsque j'ai appris la musique en Inde, les natifs étaient extrêmement sceptiques, car j'étais un étranger... Je connais beaucoup de musiciens indiens, mais pratiquement aucun d'eux ne croit qu'un Occidental puisse intégrer leur tradition musicale. Ils se disent : « D'accord, je lui enseigne, mais il n'y arrivera jamais... » Si l'on interroge les critiques musicaux indiens ils disent ouvertement : « Mais voyons, jamais ils n'arriveront à jouer correctement. »

[Les élèves occidentaux] ne se rendent compte de rien, mais est-ce qu'ils comprennent la manière dont pensent les Indiens ? » (Jop Bœr)

Sur ce genre d'attitude, je pourrais citer plusieurs expériences personnelles, mais on trouve aussi des exceptions, comme l'atteste par exemple un percussionniste formé en Inde :

> *« Par chance, mon professeur croyait en moi et il n'avait aucune arrière-pensée. Il avait fait une tournée mondiale en 1956 (USA, Russie, Japon etc.), mais il n'aimait pas du tout l'Occident (contrairement à certains artistes qui recherchent les disciples étrangers parce qu'ils ont envie de venir en Occident, d'être invités à faire des concerts.) Il n'aimait pas les Occidentaux, mais il m'appréciait, notamment pour mes qualités musicales. »* (John Bosewell)

Le cas est différent : il s'agit ici de l'apprentissage du *rythme* par un jeune Anglais qui était déjà un bon percussionniste professionnel. Il est évident que le domaine rythmique est moins celui « du cœur » ou du sentiment que peut l'être la musique mélodique ou le chant. Une des causes en est probablement la rationalité, l'objectivité et donc l'universalité des combinaisons rythmiques, du moins dans les grandes musiques d'art.

Huib Shippers, un autre musicien très compétent témoigne également en ce sens :

> *« C'était assez positif, bien plus positif en tout cas que pour la première génération de violonistes coréens qui ont commencé à se produire en Occident, ou encore les premiers Blancs jouant du Jazz... Je crois que, dans le domaine "oriental", nous sommes les pionniers. »*

Si ce musicien n'a, semble-t-il, pas été confronté au problème évoqué par le premier, c'est probablement parce qu'il a étudié non en Inde, mais chez lui, en Hollande. La question de l'altérité s'est estompée dans les structures de type occidental auxquelles son maître avait dû lui-même s'adapter. Dans le cadre des concerts et des conservatoires européens, on oublie la personne, et c'est la science et la compétence qui s'imposent. Par la suite, lorsque l'élève est allé en Inde, il avait déjà fait l'essentiel du parcours et ne rencontrait plus d'obstacles.

> *« Je les ai trouvés très sympathisants dans l'ensemble. Ils appréciaient le fait que j'avais pénétré leur musique. Je n'étais pas mauvais, mais après huit ans d'études, je n'étais pas non plus très fort. Par contre, c'étaient les Occidentaux qui se montraient très sceptiques. »*

Il y a d'autres explications qui n'infirment pas pour autant la possibilité pour certains natifs d'exprimer leur scepticisme. C'est qu'en fait, les Indiens sont intimement convaincus de la supériorité intrinsèque de leur musique et trouvent donc normal que des étrangers s'y adonnent. Ainsi, s'ils valident (au moins jusqu'à un certain point) leur démarche, c'est au nom de la supériorité technique ou de la « vérité » de cette musique. Or toutes les musiques orientales sont loin de pouvoir se réclamer du même niveau d'objectivité, de théorie et de rationalité. C'est pourquoi, personnellement, j'ai constaté beaucoup plus de scepticisme *a priori* de la part des Iraniens dont la musique se passe fort bien de théorie et se définit comme sensations (*hâlat*) et affects (*ehsâsât*).

Mais examinons un autre témoignage allant dans le sens des précédents :

> *« Quant aux spécialistes, ils se sont montrés très positifs, sympathisants, contents et prêts à collaborer, à montrer. Ils étaient fiers de voir qu'un étranger pouvait faire le même effort qu'eux lorsqu'ils veulent devenir pianistes ou autre. »* (Georges Goormartigh)

Dans le cas présent, si l'intégration n'a pas posé de problème de principe, c'est que l'artiste était déjà lui-même un lettré sinologue, ce qui est une des conditions pour approcher cette musique. Il était préparé à pénétrer dans le cercle quasi initiatique des amateurs de *gu qin,* instrument quelque peu ésotérique et élitiste, utilisant des notations et représentant une tradition musicale et sapientielle remontant à Confucius. Il s'agit là d'un cas très particulier où les frontières culturelles s'effacent pour une « communauté d'esprit » qui définit un de ces haut lieux de tradition. Il en va de même de certains groupes fermés comme les soufis ou les communautés religieuses où les différences culturelles ou ethniques passent au second plan. De fait, le *gu qin* se situe au lointain horizon du paysage musical chinois et échappe à l'appréhension du commun des mortels.

Ces remarques pourraient s'appliquer à d'autres musiques, même celles considérées comme médiatiques. Ainsi, selon J.B., « les musiques [savantes indiennes] ne sont pas faites pour toucher beaucoup de gens » et constituent des enclaves réservées à une élite artistique. Cependant, dans l'universalité de son projet (communion avec la nature, expression de la force vitale, etc.) l'étude du *gu qin* n'est pas pour autant dissociable de la culture où il est né.

> *« On peut jouer cette musique comme un illettré, mais très vite on dira : – Si tu n'as pas 10 000 volumes de littérature dans ton ventre, tu ne peux rien faire de valable. »* (G.G.)

Il est possible d'intégrer des pans entier d'une culture, néanmoins l'atavisme est parfois posé comme une barrière infranchissable, au même titre que la couleur de la peau. Le *blues* noir, une fois propagé par les médias, est devenu une musique de Blancs américains et même européens (Cf. J. Rodinow, 1994). Sa forme et son imagerie sont

simples et accessibles, mais, comme pour reprendre ce qu'ils avaient donné de l'autre main (ou pour compenser le fait d'avoir été dépossédés du Jazz), les *bluesmen* ont validé leur musique par le *blues,* qui, plus qu'un état d'âme, est une disposition affective et existentielle complètement territorialisée dans l'ethnohistoire des Noirs américains. (On trouve là le mythe fondateur de « la douloureuse histoire du peuple ».) À un professionnel français de *blues,* qui lui demandait ce qu'il pensait des Américains blancs pratiquant cette musique, John Lee Hooker répondit cyniquement : « Ils peuvent toujours essayer[9]. »

2.5. Devenir un autre

Ce n'est pas avec les musiciens que G.G. a peiné. C'était bien avant, dans les coulisses, qu'il a gagné sa place, mû par un profond désir mimétique qui est notamment inhérent à l'apprentissage de la plupart des musiques traditionnelles.

> *« C'est le problème de devoir s'identifier totalement à une culture très forte et très différente... La Chine est une réalité très forte, on ne peut pas y entrer comme on entre au Japon : prendre un aspect fragmentaire des choses, se sentir tout à fait à l'aise et rester détaché du reste. Pour la Chine, soit on devient tout à fait chinois, soit (sans dire qu'on soit rejeté) on ne pénètre pas dedans. Le premier stade qui consiste à "devenir chinois" est quelque chose d'éprouvant, qui vous affecte. Je crois que c'est très différent d'un pays à l'autre.*
>
> *Sur tous les plans j'avais envie d'être Chinois et d'être considéré comme tel. Mais je me suis rendu compte que j'avais un grand nez, des yeux clairs, une tête d'étranger, et que je ne suis pas plus mal comme ça... Maintenant je me considère comme cent pour cent occidental, bien qu'atypique. »*

Le cas de l'universitaire sinologue est probablement un extrême dans l'exigence d'assimilation, mais il n'en reste pas moins que l'apprenti musicien est souvent confronté au problème de la différence, dans sa constitution biologique ou physique elle-même.

> *« Les Anglais ont [...] beaucoup de problèmes pour mouvoir rapidement les doigts. Il y avait [avec moi] des Espagnols et des Italiens qui sont naturellement plus rapides dans leurs mouvements des doigts que nous les gens du Nord. Eux et les Indiens peuvent tout de suite jouer très vite. Je suis convaincu qu'il y a des peuples génétiquement plus souples. »* (J.B., percussionniste)

Ce genre d'aveu est important car il corrobore des *a priori* profondément ancrés dans les mentalités de certains peuples, selon lesquels l'aptitude à la pratique de leur musique a des fondements génétiques. Cela se traduit par le topique « l'avoir dans le sang », et à l'adresse de l'étranger qui voudrait se mettre à cette musique, par la variante : « C'est impossible, il faut l'avoir dans le sang. »

[9] Commentaire personnel.

On devine le genre de dérive ethnolâtre ou xénophobe qui peuvent en résulter, encore qu'il faille se garder de généraliser : ce genre d'idée ne transparaît généralement qu'en filigrane dans l'image polie que nous renvoient nos hôtes. Quoi qu'il en soit, c'est sur ces mêmes principes que s'alignent des notions comme le génie de la race ou l'esprit du peuple, qui, quoiqu'on puisse objecter ou rechigner, ont souvent quelque consistance. Le phénomène d'exclusion, dont se sentent parfois victimes les étrangers abordant une musique exotique, peut tenir à d'autres barrières identitaires impossibles à forcer. Pour l'Inde, cela peut être l'hindouisme auquel on accède essentiellement par naissance et guère par adoption. Pour la Perse, c'est un sentiment endogénique atavique et une certaine idée de la pureté qui, il y quelques siècles, obligeait un ministre à se rincer la bouche après avoir échangé des propos avec un ambassadeur européen. Le mythe de la pureté endogénique est encore plus marqué par la coutume du mariage consanguin que les anciens zoroastriens considéraient comme l'acte le plus méritoire qui soit. Sous ce rapport, les peuples ne se ressemblent pas : on peut « devenir Baloutche » par adoption[10], mais il est impossible de devenir Pashtou.

3. Les conditions de l'authenticité

3.1. « Il ne s'agit pas d'inventer des formes, mais de capter des forces »

Ceci nous rappelle l'importance d'un facteur tel que l'ancrage physique ou gestuel de la musique et du chant comme *condition d'authenticité.* On s'est parfois occupé des mouvements et des schémas moteurs producteurs de sons et, depuis quelques temps, se développe une ethnologie de la danse. Un apprentissage musical dans les règles commence par une mise en place de la posture, puis des mouvements. L'image que donne le musicien fait partie de l'esthétique globale de certaines musiques. Par exemple, le luth *dotâr* du Khorâsân favorise les gauchers car ils peuvent serrer la caisse de l'instrument « contre leur cœur » pour jouer « avec du cœur ». Les joueurs de *târ* azéris se considèrent dans le vrai car ils le tiennent l'instrument virilement sous l'avant-bras, et donc près de l'oreille, et sur le cœur, le secouant pour le faire vibrer, alors que les Iraniens (du moins sur scène) le posent sur la jambe et le tiennent à distance (During, 2001). Un soufi kurde exprimait sa satisfaction parce que les auditeurs étaient impressionnés par son impassibilité et son immobilité lorsqu'il jouait du luth sacré, comme si son corps n'existait plus. Un confrère lui suggérait au contraire de « mettre de l'émotion » en balançant la tête au rythme de sa musique. Dans cet instrument, la main droite doit, dit-on, tomber sur les cordes « comme un morceau de viande morte ». Citons aussi le comportement étonnant de ces maîtres du *tabla* indien qui passent toutes leurs journées à jouer, sans jamais perdre le rythme. Même lorsqu'ils déjeunent ou prennent le thé avec des invités, leur main gauche, telle une horloge à quartz n'arrête pas de battre et structurer le temps qui s'écoule. La musique, on a tendance à l'oublier à force de la

[10] Une catégorie sociale baloutche, les Gholâm et Shidi, est d'origine africaine ; une autre, les Jatt, a la peau encore plus sombre ; après quelques années de pratique musicale, on me désigna aimablement comme « Baloutche blanc ». Mon professeur me donnait souvent en exemple aux musiciens amateurs, en disant : « Vous voyez, cette musique s'acquiert par le travail. » Toutefois, l'accès à ce qu'il appelait « *klasik baluchi mozik* », à savoir le genre « épique » *shervandi* impliquant la maîtrise d'une vingtaine de *zahirig* (*râga, maqâm*), n'était pas donné à tout le monde : il fallait compter sept ancêtres (*haft posht*) musiciens professionnels.

réifier, passe par le corps. Lorsqu'on demande à G.G. ce qui lui manque pour être meilleur dans l'art du *gu qin,* il répond :

> *« Les maîtres me reprocheraient le manque de rigueur, de cohérence dans l'exécution technique. Cela demande plus de travail encore. Dans cette tradition, ce n'est que par la technique que l'on parle de musique. Le doigté est la pierre de touche et la matière de l'enseignement ; c'est toujours la chose sur laquelle on travaille encore vingt ans après avoir commencé. C'est comme en calligraphie, on ne cesse de parfaire et de travailler le trait de pinceau... Depuis le commencement jusqu'au stade ultime, tout est dans le geste. Il y avait un grand musicien qui a terminé sa vie en ne jouant qu'une seule pièce : mais comment ! »*

Ici le geste est porteur d'énergie, le *qi*, que la musique semble avoir pour fonction essentielle d'activer, de réguler et de communiquer. « En art, dit Deleuze, en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. » À nous, ethnomusicologues de dire de quelles forces il s'agit, car je doute que, sur ce point, l'Occident ait grand chose à nous apprendre, ou que l'on puisse généraliser à partir de son cas. La critique musicale, obnubilée par les formes et les systèmes, a occulté l'importance de cette énergie qui, pourtant, est une des clés de son impact. La différence entre un bon élève et un maître tient souvent seulement au toucher de l'instrument. [...]

Sans multiplier les exemples, on retiendra l'importance du facteur physique, de l'image du corps (physique ou subtil), de la gestuelle, de la posture, etc. L'ethnologie a défriché ce champ, mais l'étude des pratiques musicales peut nous conduire beaucoup plus loin. Pour approfondir l'idée du handicap physique exprimée plus haut par J. Bosewell, le talent musical naturel de certains groupes pourrait bien avoir aussi des bases physiques, par ailleurs elles aussi cultivées par l'éducation. [...] Chez les Baloutches, les musiciens appartiennent essentiellement au groupe social inférieur des *ostâ*, des artisans ou des proto tsiganes Luli. Ici également, le fait de valoriser l'habileté et l'ingéniosité n'est pas sans les avantager par rapport aux groupes des commerçants, notables, lettrés et autres[11].

3.2. Affect et affectation

Ce que l'on peut retenir de ces exemples est que le type de rapport au corps est déjà une composante esthétique importante, indépendamment ou plutôt antérieurement à l'expression musicale. Sur ce plan, l'authenticité du musicien, tient aussi au rapport à son corps et à ses gestes ; le point d'ancrage de son geste vocal doit correspondre à une exigence naturelle ou à une fonction, ne pas être une gesticulation racoleuse (pour attirer l'attention sur soi), mensongère (pour mimer un sentiment) ou outrée (pour surexprimer le sentiment au cas où on n'aurait pas compris), ni non plus plaquée à l'imitation d'une

[11] Un groupe voisin, les Jatt, sont identifiables à leur maintient et leur façon de marcher : « Une de leurs particularités jamais signalée, est le fait qu'ils possèdent une démarche particulière qui les rend aisément identifiables : ils marchent très droit et se dressent sur leurs orteils en se déplaçant silencieusement sur le sol. » (T.G. Bailey, in Brown, 1927, p.171-172)

autre gestuelle, ou tout simplement dictée par une inadéquation entre l'instrument et la musique.

Le jeu du *gu qin* que nous avons évoqué dégénère parfois jusqu'à une image presque caricaturale d'une gestuelle de placage. Traditionnellement, le mouvement des mains est comparable à un ballet paisible où les doigts tracent des signes dans l'air de manière à effleurer ou frapper les cordes selon des figures codifiées qui s'épinglent sur certains centres tonaux. Cette gestuelle est une sorte de *taï qi* des mains, rythmé par la respiration et nourri de souffle vital. Imaginons maintenant cet instrument, avec lequel Confucius entrait en méditation, joué dans la gestuelle la plus dramatisée du piano romantique, avec en prime les mimiques faciales des passions fondamentales : affliction, colère, désarroi, stupéfaction, transe, attendrissement, etc. C'est là le *gu qin* des virtuoses du Conservatoire national de Pékin. Pourtant le répertoire est le même.

L'exemple est banal et l'on en perçoit intuitivement la signification globale. Cependant, en poussant l'analyse plus loin, on pourrait vraisemblablement tirer des principes utiles pour cerner plus rigoureusement la notion d'authenticité. En voici un autre peut-être plus fin :

Chez les Tadjiks Sarikul du Xinjiang, en 1988, j'ai pu enregistrer et vidéoter quelques jeunes chanteuses populaires. Dans certaines chansons, elles prenaient un air contrit, levaient les sourcils, baissaient les paupières, dodelinaient de la tête avec des jeux de mains gracieux, mais dans d'autres, elles laissaient tomber les bras le long du corps, se balançaient de gauche à droite, retenaient leurs rires, et se lançaient des coups d'œil. Leur geste vocal n'était pas le même non plus, elles avaient des voix de village éclatantes et des intonations légèrement décalées, alors que, dans les premières, les voix étaient contrôlées et plus précises. Je finis par comprendre que les unes étaient des airs du terroir tandis que les autres, celles qui étaient *affectées*, précisément, faisaient partie d'un répertoire folklorique « moderne » conçues selon les normes générales en vigueur dans les écoles de musique.

Ce genre de constatation soulève la question des emprunts dans les traditions, question qui conduit à celle, plus générale, de la rupture ou de la fin de certains styles. Il est bien connu que s'il y a quelque permanence dans les traditions, paradoxalement, celle-ci se manifeste le plus souvent dans *l'exigence de changements*. Ces changements consistent fréquemment, non pas en transformation spontanée, mais en emprunts à des cultures voisines. Or, certains emprunts évoluent comme des greffes qui prennent et donnent des fruits nouveaux, tandis que d'autres apparaissent comme des placages, des greffes stériles qui ne tiennent un temps que par la force des ligatures.

Quelles sont les conditions pour qu'un changement n'affecte pas disons « l'authenticité » d'une pratique ou d'une forme musicale ? Voilà un sujet de réflexion qui n'a rien d'une spéculation gratuite, puisqu'en tant qu'ethnomusicologues, nous sommes constamment confrontés à ce genre de problème, et même consultés à ce sujet. Au lieu de nous contenter de quelques jugements vagues, au lieu de faire valoir des principes d'authenticité de pure contingence (ce n'est pas ancien, c'est un emprunt, l'instrument est fait des matériaux nouveaux, le contexte n'est pas le même, etc.), il doit être possible d'argumenter sur d'autres fronts, en rapportant l'authenticité (ou

l'inauthenticité) au sujet lui-même, au vécu personnel ou collectif, voire même à l'éthique, comme le préconisent les Anciens[12].

3.3. L'accent étranger

Les fines nuances qui, d'une tradition à l'autre, différencient les formes musicales sont comparables à l'accent d'une langue ou d'un patois. S'agissant d'une intonation mélodique ou rythmique, on utilise couramment en Asie intérieure le terme « accent » (*lahje*) pour désigner des nuances régionales. Par exemple, selon les Baloutches, le même rythme peut être joué « avec l'accent indien ou arabe ». Les idiomes musicaux populaires seraient peut-être plus spécifiques et donc plus sensibles aux variations de « l'accent », comme c'est le cas de la langue. Ce fait a été constaté par les folkloristes travaillant en Europe : selon Jean-Michel Guilcher, d'un village à l'autre, les danseurs bretons ne se mélangent pas, alors qu'ils dansent tous sur les mêmes branles. L'attention portée sur les détails semble inversement proportionnelle à la diffusion d'un répertoire.

Il en va probablement de même pour les langues. Les Italiens supportent mal les accents étrangers dans leur langue, alors que les anglophones acceptent toutes sortes d'accents. C'est peut-être ce qui rend plus ouverte la musique européenne ou indienne. De même, une langue musicale (on pourrait dire une *koiné*), tel que le *maqâm* arabe, peut s'appréhender selon des styles bien plus diversifiés que, par exemple, les chants des bardes turcomans. Au contraire, le chant persan exige une prononciation et un accent parfaitement définis (correspondant au centre de l'Iran) et exclut les accents régionaux périphériques, ce qui handicape notamment les chanteurs originaires de la province d'Azerbaïdjan. [...]

Il serait intéressant de découvrir exactement pourquoi, et surtout pour qui, telle musique est plus difficile à « parler » qu'une autre. Sous ce rapport, il semble que les musiques diffèrent entre elles et prédisposent – ou pas – à d'autres pratiques musicales. On revient à la dissymétrie évoquée précédemment : il n'est pas a priori problématique pour un Chinois d'interpréter correctement notre musique classique européenne, et il n'est pas exclu que l'inverse soit également vrai. On pourrait par contre se demander pourquoi on voit si peu d'Arabes, de Turcs ou de Noirs Américains (sauf les cantatrices) dans nos orchestres symphoniques. Quant à l'apprentissage de la musique indienne, il est si codifié et systématique, et demande un tel travail, qu'il suffit peut-être de suivre l'enseignement et l'ascèse adéquats pour y réussir à la mesure de son talent. Là encore, il n'est pas sûr qu'un connaisseur exigeant ne décèle pas des nuances trahissant une origine étrangère, un peu comme un expert identifie un faux en peinture. Encore que ces traces

[12] Sur la moralisation de la musique et l'éthique comme critère d'authenticité, cf. During, 1994 et, 1997 (p. 335-373). Dans le cas du barde *ashïq* d'Azerbaïdjan, on détache trois niveaux d'authenticité plus un :

- Authenticité par voie contingente : l'hérédité et le milieu (on est *ashïq* de père en fils).
- Authenticité du sujet : L'*ashïq* a souffert d'une frustration amoureuse, puis il s'est donné la peine d'apprendre, Il est maintenant fou de musique.
- Authenticité par voie transcendante : l'*ashïq* a la vocation. Il reçoit confirmation de son destin par un rêve.
- Authentification de l'authenticité : c'est une décision publique ou consensuelle, dépendant parfois d'une ou plusieurs personnes faisant autorité.

d'accent étranger ne sont peut-être que des imperfections imputables au manque de maturité ou d'intimité avec l'œuvre, comme en présentent tous les élèves.

3.4. « Je n'ai rien à t'enseigner, mais je vais t'apprendre à bien jouer »

Ces considérations peuvent paraître banales, puisque qu'on sait bien que la différence entre le jeu d'un lauréat de conservatoire et d'un soliste international tient à des nuances infimes et pourtant incommensurables avec leur charge esthétique. Cependant, il n'est pas sûr que notre connaissance supposée des étranges mécanismes de la musique d'art occidentale puisse éclairer d'autres contextes. Il nous faut alors essayer de comprendre ce que recouvrent des notions aussi essentielles pour l'appréciation esthétique que celles de *duende* dans le flamenco, de *tarab, saltâna* chez les Arabes, *hâl* ou *ân* persan, le *râs* indien, le *elhâm* ouzbek, ou, ce qui revient au même, de dégager les conditions d'authenticité au sens où l'entendent les tenants d'une culture. Signalons au passage l'enjeu épistémologique de cette approche : c'est notre crédibilité d'ethnomusicologue qui est en question ici. En voici encore une illustration anecdotique :

On était en train de défendre X, un collègue musicologue, auprès d'un maître turc qui doutait fort de ses compétences scientifiques. Z, un de ces musiciens européens « orientalisant » avait en main un *'ud*, mais comme cela arrive souvent, tout en bavardant il égrenait distraitement quelques motifs dans le style oriental. Le maître turc l'arrêta alors et dit : « Si ton collègue est capable de jouer ces quelques notes que tu viens de faire, alors j'accepterai tout ce qu'il dit. »

Lorsque je rencontrai le maître Ahmad Ebâdi qui, durant quarante ans, eut le monopole du jeu du *setâr* à la radio, il me dit : « Bon, "ils" t'ont enseigné le répertoire (*radif*) et tout ça, d'accord... Moi je n'ai rien à t'enseigner, mais je vais te montrer comment jouer le *setâr*. » Il jouait des petits motifs dans son style volubile et suave, et moi je devais les imiter parfaitement, avec sa touche et son toucher personnels incomparables.

Une autre leçon à tirer est que les tenants d'une tradition ne se reconnaissent pas tant dans ce qui fait l'objet des recherches ethnomusicologiques (« grammaire » et systèmes acoustiques, organologie, gammes, rythmes, etc.) que dans les tournures idiomatiques et l'accent. Par exemple, les Ouzbeks et Tadjiks distinguent deux niveaux dans leur musique : celui dit fondamental (*asâs*) de la ligne mélodique et celui de l'ornementation, exprimée par l'onomatopée *miyang* ou le terme « gémissements » (*nâle*). C'est dans cette marge étroite de l'ornementation et des broderies que l'interprète déploie son art, avec des « douceurs » (*shirin kâri*), des « saveurs » (*tatlik*), des « échappées » (*qochirim*), des « tirés » (*keshesh*).

Il y a dans ces musiques une manière de rendre certains micro-motifs – avec leur accentuation, leur rubato, leurs ornements, leurs vibratos – qui est aussi difficile à reproduire que, disons les détails d'une mosaïque, opposés aux grandes lignes d'un plan d'architecte par exemple. Saisir la patte, le style, est plus important que reproduire la ligne mélodique elle-même.

Il est difficile de pénétrer ces subtilités, surtout lorsqu'on vient de loin. Ainsi pour H. Shuippers comme pour les autres, ce fut un des handicaps par rapport aux natifs :

> *« Par exemple il y a ces sortes d'ornements ou tournures mélodies (murghi), qui sont naturelles dans le chant indien, mais que nous, instrumentistes ou chanteurs occidentaux, devons travailler. »*

Si certains étrangers parviennent à être crédibles, il en est d'autres qui n'ont jamais réussi à jouer une mélodie ou un rythme d'une manière qui ne trahisse immédiatement leur origine étrangère, à moins qu'il s'agisse simplement – et cela reste à examiner –, d'une maladresse caractéristique d'un débutant, n'excluant pas parfois une évidente compétence. Comme dans l'apprentissage d'une langue, c'est le stade où il faut *perdre tout accent* étranger ou défaut personnel d'élocution, et acquérir de surcroît les tournures idiomatiques typiques qui, au-delà de la correction grammaticale, confèrent son naturel à l'expression orale. Une autre différence est que, dans l'acquisition d'une langue maternelle, on est tout de suite capable de composer des phrases, alors que dans les musiques créatives (comme celles de l'Inde ou du Moyen-Orient), il est très difficile d'inventer en composant ou en improvisant. On touche ici à une différence essentielle entre certaines musiques : d'une part, celles qui sont facile à « parler » parce qu'elles demandent essentiellement une reproduction correcte, et d'autre part, celles qui demandent toujours de nouveaux énoncés. Ce niveau est très sensible, car comme dans la langue, on ne juge pas du degré d'intégration et de la capacité de communiquer du locuteur, à la richesse de son vocabulaire ou de son stock de citations littéraires, mais à son habileté à tourner des phrases, à son accent et tournures colloquiales, même au détriment de la rigueur grammaticale. Un agrégé d'arabe sait mieux sa langue qu'un épicier du souk, mais dès qu'il récite un poème ou discute de football, il est classé comme un étranger, ou au mieux, comme un Arabe d'ailleurs. Comment parvient-on à ce degré d'intégration ?

Cette question intéresse la psychologie de l'apprentissage et la « micro musicologie ». Elle peut se poser en termes d'imitation et de copie : l'original serait le modèle, et la copie, les étapes de l'apprentissage ; mais la copie n'a pas besoin d'être une reproduction de tous les aspects du modèle pour être authentique : même une esquisse pourrait suffire.

Un domaine particulièrement sensible est celui du rythme, d'autant plus que c'est souvent là que se territorialisent les intonations spécifiques de certains peuples. (Les intervalles de temps sont généralement bien plus précis que les intervalles mélodiques.) On ne peut se contenter de décrire une formule rythmique comme composé de 7, 8 ou 9 temps, même en la segmentant en combinaison de 3 et 2 temps. La perception des percussionnistes orientaux est parfois bien différente de ce que suggèrent ces formules, auxquelles ils souscrivent éventuellement pour les besoins pédagogiques. Les rythmes sont saisis globalement et non comme des séries de durées, à la façon de pictogrammes et pas comme des groupes de lettres. Une analyse fine dévoile que beaucoup de cycles rythmiques sont constitués de valeurs inégales, mais parfaitement récurrentes. Ces rythmes ne sont pas parfaitement circulaires mais, si l'on peut dire, ovales ou ovoïdes, telles des roues voilées. Pour quiconque a été formé à une rythmique occidentale, arabe ou indienne, ce genre de nuances est difficile à intégrer, en dépit de leur simplicité apparente de « trois temps », « cinq temps », « neuf temps » (Cf. J. During,1997).

3.5. L'exigence d'authenticité

L'accumulation de ces petites erreurs de perception ou angles morts dans le champ de vision met une distance considérable entre les natifs et l'étranger qui tente d'approcher leur musique par la pratique ou par la théorie. Faute d'être né au bon endroit et d'avoir acquis les réflexes musicaux par imprégnation, comme une langue maternelle, l'étudiant des musiques traditionnelles cherchera une compensation en s'accrochant, comme l'ethnomusicologue, au principe *d'authenticité contingente* au nom d'une idée du passé qui s'oppose implicitement à l'inauthenticité de la culture musicale occidentale : pureté des sources, ancienneté, fidélité aux timbres et aux intervalles, recherche des règles et des secrets perdus, restauration d'instruments anciens, sauvegarde, etc.

Lorsqu'on lui demande ce qu'il considère comme le point fort de sa démarche, G.G. répond : « La conformité à l'esprit et aux formes traditionnelles. C'est une question de parti pris esthétique. » Et H. Sh. : « En principe, je représentais l'étudiant occidental typique qui était plus traditionnel que ses contemporains Indiens. »

Il est rare de voir des Occidentaux se lancer dans la musique légère ou même dans le folklore oriental. Ils aiment aussi les domaines où ils peuvent exercer leurs facultés intellectuelles, donc les musiques savantes comme celle de l'Inde, et c'est en cela que leur démarche intéresse la musicologie.

> *« Jusqu'à seize ans je n'ai entendu aucune chanson indienne, alors que mon maître avait grandi dans la musique puisque son père était un grand musicien de cour. Or toute cette base qu'ils avaient, me manquait à moi. Alors, ce qui me manquait, j'essayais de le compenser (bien que ce ne soit pas entièrement possible) grâce à mes facultés analytiques. Mon maître avait appris la musique à peu près comme on apprend à parler, et ce que j'avais à faire, lorsqu'il m'enseignait, était d'analyser, comprendre comment les* raga *sont reliés entre eux, comment telle structure d'improvisation est reliée à telle autre, quelles sont les structures des mouvements modaux, etc. Je pense que l'éducation occidentale développe les facultés analytiques. Ce qu'il faut faire, c'est, après avoir fait les analyses, les oublier et ne pas penser : je fais ceci, je vais faire cela*[13]*. »*

Il y a confusion entre l'authenticité conférée par la naissance et le milieu d'imprégnation, et celle résultant d'une adhésion intellectuelle et idéale. Mais le public des natifs ainsi que des « autres » a du mal à oublier le premier pour agréer le second. Quant aux maîtres, si certains feignent de croire que leur tradition préservera sa pureté dans l'exil, notamment grâce aux élèves occidentaux, c'est qu'ils ont intérêt à valoriser la musique comme une science universelle (dont ils sont les transmetteurs), plutôt que comme ethos ou affect propre à leur peuple et leur terroir et donc impropre à

[13] J.B. au contraire a eu une approche inverse, et de fait, complètement traditionnelle, probablement en raison de ses antécédents de batteur rock : « Comme je n'ai jamais étudié à l'Université, je n'ai jamais appris la théorie de la musique indienne. Je serai incapable d'écrire un livre sur le *tabla* indien ; je ne connais rien de la théorie, je n'ai jamais appris et je n'ai jamais posé de questions à ce sujet. C'était un enseignement entièrement pratique, qui reposait sur le *feeling* et l'écoute, sans analyse, ni rien, à part le minimum. (J'avais quand même appris le solfège rythmique à l'école de batterie). »

l'exportation. De fait, l'apprentissage de la musique indienne [14] est si codifié et systématique, et demande un tel travail qu'il semble suffisant de suivre l'enseignement et l'ascèse adéquats pour y parvenir. Mais l'attitude inverse existe aussi (par exemple, chez les Iraniens) et témoigne d'une méconnaissance patente de la rationalité de l'art musical, privilège dans lequel on veut enfermer la musique occidentale. À la fierté de détenir un langage musical universel, se substitue l'orgueil de posséder l'exclusivité de certaines modalités affectives inaccessibles aux étrangers, et cependant admirées et enviées.

3.6. Le multilinguisme musical

Les attitudes de rejet ou de désintérêt pour les autres musiques, de même que le scepticisme face à la démarche des étrangers (qu'ils soient musiciens ou musicologues), tiennent essentiellement au fait que, dans un contexte traditionnel, le rapport à la musique ou l'investissement dont elle est l'objet, est plus qu'une adhésion intellectuelle ou de routine : il est de l'ordre de la croyance (et souvent aussi de la pratique), voire de la nécessité vitale.

Bien entendu, plus les musiciens sont conscients de ce qu'ils font, plus ils en ont une représentation intellectuelle ou abstraite, mieux ils sont à même d'apprécier des formes différentes et de saisir l'universalité de leur art. C'est notamment notre cas en tant qu'ethnomusicologues, et c'est ce qui nous distingue de nos compatriotes musiciens et musicologues, autant que de nos « informateurs » ou partenaires qui se vouent exclusivement à une tradition.

Il n'y a *a priori* aucune raison de ne pas parvenir à s'exprimer dans deux ou trois idiomes musicaux différents, à l'instar des personnes parfaitement bi- ou trilingue. Pourtant, si les mêmes idées peuvent, jusqu'à un certain point, s'exprimer dans une langue aussi bien que dans une autre, ce n'est pas le cas de la musique, où l'idée elle-même est faite de sons. La musique n'est pas un outil. Il existe sans doute des langues musicales compatibles ou des dialectes musicaux voisins, mais les cas de bi-musicalité vraiment convaincante sont rares et, en définitive, le multilinguisme compromet l'authenticité. En revanche la diglossie est sans risque, à savoir l'usage d'un dialecte parallèlement à une langue, ce qui se passe lorsqu'un chanteur de *maqâm* entonne quelque chanson légère, ou lorsqu'un virtuose classique cède aux attraits du jazz. Il y a bien sûr des musiciens de talent très compétents dans deux musiques différentes (et plutôt de la même famille), mais il est rare qu'ils s'enracinent en profondeur dans l'une ou l'autre, à moins de se dissocier par périodes. Il ne s'agit pas d'un problème de technique mais de style, d'ambiance, d'ethos, de sentiment. Tenir sa partie dans un quatuor à cordes ou improviser un *taqsim* sont deux expériences radicalement différentes qui impliquent tout l'être, depuis la posture et la gestuelle, jusqu'aux affects, à la pensée abstraite, à l'image de soi et du monde, sans parler du public. Il est donc douteux que l'on puisse, sans dédoublement de la personnalité, s'impliquer simultanément dans deux voies également exigeantes et différentes. Il en va comme d'une passion exclusive qui ne peut

[14] C'est aussi le cas de la musique turque ottomane, dont les origines sont pluriethniques, ce qui la rend plus ouverte aux étrangers. En effet, autant que les Turcs, les Byzantins, Persans, Kurdes, Arméniens, Bosniens, et Tziganes ont participé à son édification.

se porter sur un seul être ou objet. C'est en cela que l'investissement personnel dans une musique est de l'ordre de la foi, ou de l'amour exclusif.

3.7. Une connaissance touristique

Ceci explique la méfiance *a priori* des maîtres autant que du public des natifs face aux Occidentaux (et à n'importe quel étranger) qui abordent leur musique pour la pratiquer ou l'étudier. Cela vaut d'ailleurs pour d'autres domaines profonds de la culture. Pour désigner l'approche superficielle de certains orientalistes, les Iraniens ont forgé le qualificatif ironique de *turisti :* « touristique ». De plus, les musiques savantes de transmission orale ne sont pas par essence démocratiques et ne se prêtent pas à des routines pédagogiques qui, comme en Europe, visent en priorité « l'éveil musical » de la jeunesse. À propos d'un fameux maître indien qui, en Occident, enseigne à vingt-cinq élèves à la fois, J. Bosewell déclare :

> *« On peut dire que c'est bien, parce que cette musique touchera plus de monde, mais ces musiques ne sont pas faites pour toucher beaucoup de gens. La musique indienne n'est pas pour tout le monde. On peut se dire : "D'accord, sur cinquante élèves, il en sortira un de bon", mais entretemps on aura quand même perdu son temps avec les quarante-neuf autres. [...] Ce n'est pas de cette manière que se passera [le transfert de la tradition en Occident], en vendant cette musique comme les autres : "Je t'apprends ceci, je t'apprends cela." [...] Il faut enseigner selon la vraie manière. »*

Le maître persan N. Farhangfar et d'autres rappellent également qu'une tradition au sens fort est moins un objet qu'un mode de transmission :

> *« Maintenant ils viennent avec une caméra, ils filment et se disent : le tambour (*zarb*), c'est cela. Moi j'ai peiné quarante ans pour jouer ce* zarb*, mais ils n'en tiennent aucun compte. »*

Ou encore M. Musavi :

> *« Qu'est-ce que cela veut dire, un élève qui vient et dit : "Je veux seulement apprendre la* technique *du* ney*" ? Est-ce que vous n'êtes qu'un synthétiseur, un ordinateur dont on presse un bouton pour obtenir le son de tel instrument ? La musique qui n'a pas de* hâl*, c'est cela. »* (During, 1994, p. 256)

En ce sens, même si nos approches encourent parfois le reproche de touristique, elles ont à leur crédit de promouvoir des valeurs esthétiques et humaines portées par les musiques de type préindustriel[15], mais rares dans les productions musicales hyper médiatisées et démagogiques qui favorisent le métissage, le vedettariat, la folklorisation, la festivalisation, etc. Et quelles que soient ses faiblesses, l'ethnomusicologie est un hommage et une reconnaissance de l'autre par le biais de ce qui est souvent son bien culturel le plus cher.

[15] C'était du moins encore le cas à l'époque où cet article fut rédigé.

3.8. Nota bene

À l'origine de la vocation des ethnomusicologues, il y a la recherche ou le désir de quelque chose qu'ils ne trouvaient pas chez eux, ce qui explique en partie qu'ils n'aient pas arpenté (à ce jour) le terrain de la « grande musique » occidentale. On a montré les difficultés pour un non natif d'acquérir une compétence musicale, ou même musicologique, acceptable pour les autochtones. Pénétrer au cœur d'une tradition musicale exige un investissement constant et une passion exclusive, du type de la foi dont l'objet semble s'éloigner à mesure qu'on progresse et qu'on assume le décalage entre l'idée qu'on s'en faisait et la réalité qu'on vit. Mais en dernière analyse, cette situation n'est pas spécifique à la démarche de la bi-musicalité ou de la « conversion ». À notre époque, le même risque de facticité pèse sur l'approche occidentale classique qui veut couvrir des musiques appartenant non seulement à des aires géographiques différentes mais à des époques lointaines, qui s'active dans des artefacts décontextualisés et re-ritualisés, dont la chaîne de transmission rompue oblige à réinterpréter des formes qui ne subsistent plus que comme signes d'écriture, et qui n'ont pas plus de rapport avec le *hic et nunc* que les contrées, les cultures et les langues éloignées où s'aventurent les musiciens convertis. De fait, les Occidentaux également sont devenus des « touristes » dans leur propre musique classique. Pour conjurer cette fuite du sens, les interprètes les plus exigeants s'installent dans une époque de leur choix, parfois en tête-à-tête avec un seul compositeur, dans l'espoir d'atteindre cette intimité et cette familiarité avec un style de musique, qui en sont les gages d'authenticité. Quant aux créatifs, ils tendent l'oreille dans les quatre directions, en quête d'inspiration.

À certains signes, il paraît probable que toutes les cultures musicales du monde seront confrontées tôt ou tard à ce phénomène. Espérons qu'elles s'en sortent.

Références bibliographiques

ANONYME, 1350/1971, "Ma'refat-e 'elm-e musiqi", éd. Y. Zokâ', *Nâme-ye Minovi*, Téhéran, p. 190-198.

BROWN, John P., 1927, *The Dervishes*, Londres (1e éd. 1864).

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse.

DURING, Jean, 1995, « Carnets de voyage au Moyen-Orient », *Internationale de l'imaginaire*, n° 4, *La musique et le monde*, Arles, Actes Sud, Paris, p.115-144.

DURING, Jean, 1997, « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », M. A. Amir Moezzi (dir.), *Le voyage initiatique dans l'islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Paris, EPHE, p. 335- 373.

DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, p. 17-36.

DURING, Jean, « *Hand made*. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 2001, p. 39-68.

IBN SAFIODDIN, 'Abdolmo'men, 1976, *Behjat ol-Ruh*, édité, introduit et commenté par Rabino Di Borgomale, Téhéran, Enteshârât-e Bonyâd-e Farhang-e Iran.

NETTL, Bruno, 1983, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago-London.

RODINOW, Joel, 1994, "Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues?", *The Journal of Aesthetics and Art Cricticism*, 52/1, p.127-137.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », A. Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, et *Dictionnaire du Conservatoire*, Paris.

SHILOAH, Amnon, 1972, *La perfection des connaissances musicales* (*Kitâb kamâl adab al-Ghinâ'*), Paris.

SHIRÂZI, Nureddin, 1646, *Tebb-e Dârâ Shokuh*, Téhéran, Majlis Library.

Résumés

Jérôme Cler, *Homo musicans*

Au long de 25 ans de collaboration, l'auteur et Jean During ont partagé plusieurs questionnements, et options communes ayant trait au travail de terrain, à l'ethnomusicologie, à l'étude des rythmes. Mais rien de tout cela n'aurait été possible sans la pratique des musiques de l'autre : au rebours d'une ethnomusicologie objectivante qui prétend révéler les modèles et structures de la musique « hors-temps », au-delà de la dualité etic/emic, qui n'est qu'un outil provisoire, la recherche couplée avec la pratique de la musique étudiée s'inscrit dans une durée, et révèle la vie même des répertoires étudiés : l'exemple des « rythmes ovoïdes » est à ce titre révélatrice. Enfin, l'expérience ethnomusicologique nous montre que ce qu'on appelle « terrain » bien loin de reposer sur la dualité observateur/observé, est en fait un devenir commun où « eux » et « nous » sommes également engagés.

Mots-clés : Bi-musicalité. Expérimentation. Rythme/Schème. Rythme ovoïde. Modèle.

Sasan Fatemi, *Quelques réflexions sur les notions « classique » et « populaire »*

L'existence de deux catégories musicales différentes, et même opposées, dans l'histoire de la musique de certaines sociétés de l'Asie, de l'Europe et de l'Afrique du Nord est acceptée par presque tous les ethnomusicologues d'aujourd'hui. Ces sociétés, jusqu'à il y a plus d'un siècle, ont vécu une vie culturelle bipolaire qui cultivait deux catégories musicales distinctes en son sein ; l'une qualifiée normalement de savante ou classique et l'autre de populaire. Bien que cette distinction ait, pratiquement dans toutes ces sociétés, des motivations socio-culturelles, on peut à peine mettre en doute son objectivité sur le plan de la structure musicale : l'intention de se séparer comme une couche culturelle privilégiée des autres couches estimées « inférieures » de la société aboutit à créer et à s'approprier les structures musicales distinguées. C'est pourquoi une musique classique qui partage le même système musical avec une musique populaire, que cette dernière représente l'état embryonnaire de la musique classique en question ou représente sont état simplifié, possède l'état le plus développé du système commun et, de ce fait, elle est plus compliquée que son homologue populaire. Par ailleurs, l'existence d'une théorie explicite distingue les musiques classiques des musiques populaires ne partageant pas un seul et même système musical. Tous les autres traits distinctifs, qu'ils concernent les modes d'apprentissages ou le statut social des musiciens et des auditeurs, sont liés réciproquement à cette différence structurelle.

Mots-clés : Classique. Populaire. Classicisation. Musique de cour. Musique savante. Musique d'art.

Nidaa Abou Mrad, *Acception herméneutique anaphatique de la tradition en Orient musical*

Cet article explore l'acception herméneutique du sens de la tradition musicale en Orient musical, à partir de l'œuvre de Jean During. Le recours à la logique ternaire des

Cosinschi permet de qualifier d'anaphatique et de sophianique cette herméneutique non-verbale, et ce, en contrepoint du cataphatisme de l'herméneutique musicale de Kretzschmar, issue de l'expressionnisme, et de l'apophatisme musical, inhérent au structuralisme. Cette herméneutique musicale traditionnelle est surtout mise en relation avec les traités arabes de l'arborescence grammaticale modale et avec les exégèses mystiques développées dans le cadre du christianisme, du judaïsme et de l'islam.

Mots-clés : Herméneutique musicale anaphatique. Arborescence modale. Logique ternaire. Tradition musicale. Grammaire musicale.

Arash Mohafez, ***Le « refrain interne » comme outil formel de création des pishrow-s 'ajami***

L'article présent est consacré à l'étude d'un aspect formel-compositionnel des compositions instrumentales attribuées aux musiciens persans dans deux collections de notations ottomanes, celles d'Ali Ufki (XVII^e^ siècle) et Démétrius Cantemir (XVIII^e^ siècle). L'article commence par un rappel de quatre variantes de la forme de « *pishrow 'ajami* », puis il essaie de mettre en lumière les liens fondamentaux ainsi que l'évolution formelle la plus importante des *pishrow*-s *'ajami* par rapport aux *pishrow*-s plus anciens de l'époque timouride. Dans ce milieu, l'article se focalise sur le concept du « refrain interne » ou « *tarji'band* » qui est en commun entre les *pishrow*-s *'ajami* et timourides mais avec des fonctions quelque peu différentes. Finalement, l'article propose une typologie de l'utilisation du concept de refrain interne dans les *pishrow-s 'ajami* afin de montrer comment les compositeurs persans des XVI^e^ et XVII^e^ siècles employaient ce concept plutôt en tant qu'un outil de créativité.

Mots-clés : *Pishrow 'ajami*. Compositeurs persans. Forme. Refrain interne. *Tarji'band*. Cantemir. Ufki.

Amer Didi, ***Identification d'un musicographe de Samarkand, auteur de l'Urjūza Fī-Al-Anġām (Fin XVI^e^ - début XVII^e^ siècle)***

Cet article présente une identification de l'auteur du manuscrit intitulé 'Urjūza Fī-Al-Anġām (Fin du XVI^e^, début du XVII^e^ siècle) et dont la copie unique est préservée au München, Bayerische Staatsbibliothek, sous la cote Ms.cod.arab. 591, fos 104(b)-110(a). En fait, l'auteur de ce manuscrit n'est autre que Mullah Muṭribī As-Samarqandī Al-'Aṣamm (le sourd), (1559-1630) qui a fait ses études à Boukhara et est l'auteur d'un masnavi intitulé Mahabbat-Nāmah et un divan intitulé Najm-i Saqib ainsi qu'une anthologie présentée à l'empereur Jahangir. Loin d'être un simple bouffon, As-Samarqandī était un excellent informateur pour l'empereur. Samarqandī a rédigé au cours de ses mémoires faisant suite à ses conversations avec l'empereur Jahangir, un chapitre bref à propos de la musique. L'article présente essentiellement des éditions française et arabe du manuscrit 'Urjūza Fī-Al-Anġām.

Mots-clés : Maqām. Classification modale. Musique médiévale arabe. Arborescence modale. Cour moghole.

Theodore Levin, ***La Route de la Soie comme rencontre spontanée, jadis et maintenant***

De nos jours, la musique dite de « la Route de la Soie » semble servir de terme générique à diverses formes d'improvisation et de fusion musicale interculturelle issues des nombreuses rencontres entre musiciens d'origine diverses qui ont pris place historiquement le long des routes commerciales d'Eurasie. Cependant, une analyse plus approfondie des sources historiques suggère que ce processus d'assimilation musicale s'est produit, non pas à travers des rencontres spontanées ou « jam sessions », mais progressivement au fil des siècles. De plus, il semblerait que ce processus d'assimilation ait été beaucoup plus prononcé à l'extrémité orientale de la Route de la Soie que dans les régions centrales et occidentales. En effet, le processus cyclique à travers lequel des instruments, des styles musicaux, ainsi que des techniques de jeu venus d'Asie centrale, d'Iran et d'Inde ont été assimilés à travers de longues périodes dans les centres provinciaux avant d'être absorbés sous une autre forme par les musiques de court des grands centres urbains – notamment, à la cour de l'empereur mélomane Tang Xuanzhong – aide à expliquer comment la musique chinoise en est venu à incorporer des instruments manifestement « étrangers » tels que le *pipa*, *erhu*, *suona* et *yangqin.* En revanche, la culture musicale Persane du Grand Khorasan semble avoir largement résistée, non seulement aux influences musicales chinoises, mais aussi aux influences musicales de ses voisins immédiat : les nomades turcophones qui peuplaient certaines régions de la Mā wara 'al-nahr (Transoxiane) ainsi que les vastes steppes et prairies qui se trouvaient au-delà (vers le nord et nord-est). En effet, le fossé culturel qui sépare la sensibilité musicale des nomades de celles des sédentaires reste encore aujourd'hui l'une des caractéristiques principales de la vie musicale en Eurasie Centrale. Pourtant, l'absence de preuves historiques concernant ces jam sessions « Est-Ouest » de l'ère Silk Road n'a pas diminué l'enthousiasme de certains musiciens contemporains cherchant à s'appuyer sur des précédents historiques afin de justifier des projets musicaux interculturels, souvent créé sur la base d'une version contemporaine réinventée de la Route de la Soie.

Mots-clés : Route de la Soie. Musique de la Route de la Soie. Improvisation interculturelle. Fusion musicale. Eurasie Centrale. Nomades et sédentaires.

Will Sumits ***(Traduction, analyse et introduction de), Tawārīkh-i Mūsīqīyūn : les 'Histoires de musiciens' de Hérat et Khotan selon un traité djaghataï du XIX^e^ siècle du Turkestan Est***

Cette étude examine les musiciens et la vie musicale des XV^e^ et XVI^e^ siècles en Asie Centrale, et comprend une traduction complète, un fac-similé, et l'analyse d'un traité musical du XIX^e^ siècle intitulé *Tawarikh-i Mūsīqīyūn*, ou les « Histoires de musiciens ». Le traité a été écrit en djaghataï par Mullā Ismatullah Mojizī dans la ville d'Asie centrale de Khotan en 1854, et constitue une généalogie biographique des musiciens d'Asie centrale qui ont vécu et travaillé à Hérat, Khotan et Yarkand au cours des XV^e^ et XVI^e^ siècles. L'analyse de ce traité se fonde sur de nombreuses sources historiques afin de présenter un contexte et un aperçu détaillés de l'ambiance musicale créative qui entourait les cours du dernier souverain timouride de Hérat, Husayn Bayqara, ainsi que celles du souverain du XVI^e^ siècle du Khanat de Yarkand, Abdurashid Khan.

Mots-clés : Xinjiang. Afghanistan. Mojizi. *Tawarikh-i Musiqiyun*. Khotan. Hérat. Musique timouride.

Mukaddas Mijit *et* François Picard, *Vers à soie du printemps. Flûte et luths ouïghours, du Turkestan à la Chine*

L'étude des processus en cours dans les musiques du Xinjiang éclaire les musiques d'Asie Centrale, les musiques du monde soviétique, et les musiques de Chine, en particulier les conditions de transmission et la place du local et du national. Peu avant la Révolution culturelle, vers 1962-1964, plusieurs pièces instrumentales ouïghoures sont publiées en disques et en transcription. Quatre d'entre elles sont adaptées par un maître chinois de *pipa* comme œuvre soliste. Nous examinons leur devenir.

Mots-clés : Ouïghours. Chine. Tradition. Adaptation. Enregistrements. Musique.

François Picard, *Une étude modale. Pour Jean During*

En tant que musique turcique de Chine, les relations que la musique ouïghoure entretient entre pentatonisme et modalité est à la fois délicate, difficile et importante. L'examen de cet question peut être renouvelé par quelques outils montrant la hiérarchie des notes à l'intérieur d'une pièce ou d'un répertoire.

Mots-clés : Modalité. Pentatonisme. Analyse musicale. Diagramme d'analyse mélodique. Monika.

Laurent Aubert, *L'art et la manière. Le Tirayāṭṭam, un rituel spectaculaire du Kerala*

Le Tiṟayāṭṭam fait partie des rituels spectaculaires qui animent périodiquement les temples villageois de l'État du Kerala, en Inde du Sud. À cette occasion, les dieux et les ancêtres se manifestent sur terre afin d'apporter leur bénédiction aux villageois. Ils sont incarnés par des danseurs au costume et au maquillage somptueux, dont les évolutions sont rythmées au son des percussions. Le sacré n'excluant pas la présence du profane, ces séquences sont entrecoupées d'interludes récréatifs, destinés à « rafraîchir l'atmosphère » et à divertir l'assistance, y compris les dieux, qui passent pour en être friands. Animé par la présence de bouffons, de bateleurs et d'acrobates, le Tiṟayāṭṭam revêt ainsi l'apparence d'une grande kermesse populaire ouverte à tous, quelle que soit leur caste ou leur religion. À partir de l'exemple de ce rituel, cet article aborde aussi les différents processus de mondialisation des esthétiques et de patrimonialisation des répertoires qui, au Kerala comme ailleurs, affectent aujourd'hui un grand nombre de traditions artistiques et culturelles.

Mots-clés : Musique rituelle. Danse rituelle. Possession. Hindouisme. Kerala. Inde du Sud.

Jean During, *L'autre dans le miroir. Le regard croisé de l'ethnomusicologue*

La bi-musicalité recommandée par Mantle Hood pour une ethnomusicologie plus objective et rapprochée présente bien des avantages lorsqu'elle s'applique à une recherche qui, sur les bases d'une théorie et pratique d'une musique donnée A, aborde une culture musicale B. Il s'agit donc d'en apprendre les rudiments afin de mieux la

comprendre, d'en goûter la saveur. Par les vertus du comparatisme, le bi-musicologue gagne aussi une meilleure compréhension de sa propre culture musicale, et son expérience d'une musique autre que la sienne sera profitable à son appréhension de toute autre musique C, D, E, etc. Soit, mais qu'en est-il de la démarche bi-musicale de celui qui, depuis sa musique originelle, rejoint une culture musicale éloignée ? Son immersion est-elle un gage de lucidité par rapport à son objet ? Comment concilier sa position d'observateur simultanément *ab intra* et *ab extra* ? Et s'il s'engage comme praticien, comment sa démarche sera-t-elle perçue ? Peut-il servir deux maîtres ou maîtriser deux idiomes ? Ne nombreuses questions affleurent dans cet article sur la base d'expériences personnelles et d'enquêtes réalisées auprès de musiciens / musicologues ayant été confrontés à la culture de l'Autre. Il s'agit notamment de se regarder dans le miroir qu'on nous tend, et d'y voir aussi le regard de l'Autre.

Mots-clés : Ethnomusicologie participative. Bi-musicalité. Immersion. Musique orientale.

Abstracts

Jérôme Cler, *Homo Musicans*

Throughout 25 years of collaboration, the author and Jean During have shared a lot of questions and common options related to fieldwork, ethnomusicology, and rhythm studies. But this would not have been possible if both of us had not practiced the music of "the other". In contrast with an "objective" ethnomusicology pretending to reveal patterns and structures of a music "out of time", and far beyond the etic/emic duality, which is but a temporary tool, the research, combined with the practice of the music under study, becomes linked with time and duration, and reveals the inner life of the studied repertories. The example of the "ovoid rhythms" is a case in point. Finally, ethnomusicologic experience suggests that what we call "fieldwork" is far from being founded upon the observer/observed duality, but rather a joint process of becoming in which both "them" and "us" are equally engaged.

Keywords: Bi-musicality. Experimentation. Rythme/Scheme. Ovoid rhythm. Pattern.

Sasan Fatemi, *Some Thoughts on the Notions of "Classical" and "Popular"*

The existence of two different, and even opposed, musical categories, in the history of music of some societies of Asia, Europe and North Africa is accepted by almost all ethnomusicologists today. These societies, until more than a century ago, lived a bipolar cultural life which cultivated two distinct musical categories; one normally referred to as classical and other popular. Although this distinction, practically in all these societies, has had socio-cultural motivations, we can barely put into doubt its objectivity in terms of musical structure: the intention of a class to be separated as a privileged cultural class from other classes estimated "lower" in the society leads it to create and to appropriate the distinguished musical structures. That's why a classical music which share the same musical system with a popular music, whether the latter represents the embryonic estate of the classical music in question or represents its simplified state, has the most developed state of the common system and, as a result, it is more complicated than its

popular counterpart. Moreover, the existence of an explicit theory distinguishes the classical music from the popular music not sharing the same musical system with it. All the other features, whether they relate to the modes of learning or social status of musicians and listeners, relate mutually to this structural difference.

Keywords: Classic. Folk. Classicization. Court music. Art music. Serious music.

Nidaa Abou Mrad, ***Hermeneutical Anaphatic Meaning of Tradition in the Musical East***

This article explores the hermeneutical approach to the meaning of musical tradition in the Musical East, based on the work of Jean During. The recourse to the ternary logic of Cosinschi makes it possible to describe as anaphatic and sophianic this non-verbal hermeneutics, and thus as a counterpoint to the cataphatism of the musical hermeneutics of Kretzschmar, resulting from the expressionism and from the musical apophatism inherent to structuralism. This traditional musical hermeneutics is especially related to the Arab treaties of the modal grammatical tree structure and to the mystical interpretations developed within the framework of Christianity, Judaism and Islam.

Keywords: Anaphatic musical hermeneutics. Modal tree. Ternary logic. Musical tradition. Musical grammar.

Arash Mohafez, ***The « Internal Refrain » as a Formal Tool of Creation of the 'Ajami Pishrow-s***

The present article is devoted to the study of a formal-compositional aspect of instrumental compositions attributed to Persian musicians in two Ottoman notation collections, those of 'Ali Ufki (17th century) and Demetrius Cantemir (18th century). The article begins with a recall of the four formal variants of "*'ajami pishrow*-s", then it tries to highlight the fundamental links and the most important formal evolution of *'ajami pishrow*-s compared to older *pishrow*-s of the Timurid period. In this discussion, the article focuses on the concept of "internal refrain" or "*tarji'band*" which is in common between *'ajami* and Timurid *pishrow*-s but with slightly different functions. Finally, the article proposes a typology of the use of internal refrain's concept in *'ajami pishrow*-s to show how the Persian composers of sixteenth and seventeenth centuries were using this concept rather as a creative tool.

Keywords: *'Ajami pishrow*-s. Persian composers. Formal. Internal refrain. *Tarji'band*. Cantemir. Ufki.

Amer Didi, ***Identification of a musicographer from Samarkand, Author of the Urjūza Fī-Al-Anġām (Late XVIe - Early 17th century)***

This article presents an identification of the author of the manuscript entitled 'Urjūza Fī-Al-Anġām (late sixteenth, early seventeenth century). The only copy of this manuscript is preserved at the München, Bayerische Staatsbibliothek under Ms. cod.arab . 591, fos 104(b) -110(a). In fact, the author of this manuscript is none other than Mullah Muṭribī As-Samarqandi Al-'Aṣamm (the deaf), (1559-1630) who was educated in Bukhara and is the author of a masnavi entitled Mahabbat-Namah and a divan entitled Najm-i Saqib and an anthology presented to Emperor Jahangir. Far from being a mere buffoon, As-

Samarqandi was an excellent informant for the emperor. Samarqandi wrote in his memoirs following his conversations with the emperor Jahangir, a short chapter about music. This article presents mainly French and Arabic editions of the manuscript ʻUrjūza Fī-Al-Anġām.

Keywords: Maqām. Modal classification. Arab medieval music. Modal arborescence. Moghul court.

Theodore Levin, ***The Silk Road as Jam Session, Then and Now***

In our own time, "Silk Road music" has emerged as a popular metonym for myriad forms of cross-cultural musical fusion and improvisation that are presumed to have resulted from the meetings of musicians from different cultures along the trans-Eurasian trade routes. A closer look at historical sources, however, suggests that processes through which music, musicians, and musical instruments were assimilated from one cultural realm into another occurred not through spontaneous encounters or "jam sessions," but over a time scale measured in centuries. Moreover, such assimilative processes were far more active at the eastern end of the Silk Road than in central and western regions. The cyclic process through which foreign musical instruments, musical styles and performance techniques from Central Asia, Iran, and India were assimilated over long periods in provincial centers along the trade routes before their adoption in enculturated forms in centralized court music culture—most notably, in the court of the music-loving Tang emperor Xuanzhong—helps to explain the stylistically seamless way in which Chinese music has incorporated such highly visible foreign imports as the *pipa, erhu, suona,* and *yangqin.* By contrast, the Persianate musical culture of Greater Khorasan appears to have largely eschewed not only Chinese musical influences, but also musical influences from their much nearer neighbors, the Turkic-speaking nomads who inhabited parts of Mā warā' al-nahr (Transoxania) and the vast steppe and grasslands that lay beyond it to the north and northeast. The cultural chasm that divides the musical instruments, repertoires, genres, styles, and sensibilities of nomads from those of sedentary-dwellers remains even today the most enduring and prominent feature of musical life in Central Eurasia. The absence of compelling historical evidence for Silk Road-era jam sessions and East-West musical exchange (in the bi-directional sense of "exchange") has not dampened the enthusiasm of contemporary musicians seeking prestigious historical precedents for cross-cultural music projects, and a broad range of such projects has been created in a 21st-century version of the Silk Road.

Keywords: Silk Road. Music of the Silk Road (or) Silk Road music. Cross-cultural improvisation. Musical fusion. Central Eurasia. Nomads and sedentary-dwellers.

Will Sumits ***(Translation, analysis, and introduction by), Tawārīkh-i Mūsīqīyūn: the 'Histories of Musicians' from Herat and Khotan according to a 19th century Chaghatai treatise from Eastern Turkestan***

This study examines the musicians and musical life of 15th-16th century Central Asia, and includes a full translation, facsimile, and analysis of a 19th century musical treatise entitled *Tawārīkh-i Mūsīqīyūn*, or the 'Histories of Musicians'. The treatise was written in Chaghatai by Mullā Ismatullah Mojizī in the Central Asian city of Khotan in 1854, and is a biographical genealogy of Central Asian musicians that lived and worked in Herat,

Khotan, and Yarkand during the 15th and 16th centuries. The analysis of this treatise draws on many historical sources in order to present a detailed background and overview of the creative musical atmosphere that surrounded the courts of the last Timurid ruler of Herat, Husayn Bāyqarā, and the 16th century ruler of the Yarkand Khanate, Abdurashid Khan.

Keywords: Xinjiang. Afghanistan. Mojizi. *Tawarikh-i Musiqiyun*. Khotan. Herat. Timurid music.

Mukaddas Mijit *and* François Picard, *Spring Silkworms. Uyghur Flutes and Lutes, from Turkestan to China*

The study of music situation and transmission in Xinjiang gives some light on processes which happened in Central Asia in the last fifty years, whether in the Soviet world or in China. A little before the explosion of Cultural Revolution, around 1962-64, several Uighur instrumental pieces were recorded, transcribed and published. A set of four pieces was adapted by a Chinese *pipa* master as a solo piece, "Spring Silkworms". We examine their becoming.

Keywords: Uyghur. China. Tradition. Adaptation. Recordings. Music.

François Picard, *A Modal Study. For Jean During*

As a turkic music from China, the relation between pentatonic and modal systems in Uyghur mugam is both difficult and important. We examine a piece with some new analytical tools, which show the hierarchy of notes in the scale.

Keywords: Modal system. Pentatonic system. Musical analysis. Diagram of melodic analysis. Monika.

Laurent Aubert, *The Art and Manner. The Tirayāṭṭam, a Spectacular Ritual from Kerala*

Tirayâttam is one of the spectacular rituals that periodically bring life to the village temples in the state of Kerala, in South India. On this occasion, gods and ancestors appear on earth so as to give their blessings to the villagers. They are embodied by dancers in sumptuous costumes and make-up, whose evolution follows the rhythm of the percussion. The sacred does not exclude the presence of the profane, as the sequences are interspersed with recreational interludes that are meant to "liven up the atmosphere" and entertain the audience, as well as the gods, who are there to enjoy them. Enlivened by the presences of buffoons, street entertainers and acrobats, the Tirayâttam also takes on the appearance of a big country fair, open to all, no matter what one's religion or caste may be. Starting from the example of this ritual, this article also broaches the different processes involved in the globalization of aesthetics and the safeguard of repertoires, which, in Kerala and other places, affect a large number of artistic and cultural traditions.

Keywords: Ritual music. Ritual dance. Possession. Hinduism. Kerala. Southern India.

Jean During, ***The Other in the Mirror. A Two-Way Perspective of the Ethnomusicologist***

The principle of bi-musicality recommended by Mantle Hood for a more objective and closer ethnomusicology has many advantages in a research which on the basis of a theory and practice of a given music A, addresses a musical culture B. It is about learning the basics of a given music for a better understanding and appreciation. By the virtues of comparatism, a bi-musicologist also gains a better understanding of his own musical culture, and his experience of a foreign music will improve his apprehension of any other music C, D, E, etc. But, what about the bi-musical approach of the one who, turning his back to his native music, integrates a distant musical culture? Do immersion is a token for more lucidity in the understanding of a culture? To which extent can one manage simultaneously a position of insider and of outsider observer? In the case one is engaged as a practitioner, how will this approach be perceived? Can one serve two masters or master two languages? Many issues exposed in this article based on personal experiences and surveys of musicians / musicologists who have been faced the culture of the Other. This means watching oneself in the mirror that the Other offers to us, and to see in it the Other's eyes.

Keywords: Participatory ethnomusicology. Bi-musicality. Immersion. Oriental music.

Translittération phonétique des termes arabes et persans

Voyelles

a	◌َ
u	◌ُ
i	◌ِ
ā	ا
ū	و
ī	ي

Consonnes

’	ء	*z*	ز	*q*	ق	*b*	ب	*s*	س
k	ك	*t*	ت	*š*	ش	*g*	گ	*ṯ*	ث
ṣ	ص	*l*	ل	*j*	ج	*ḍ*	ض	*m*	م
ḥ	ح	*ṭ*	ط	*n*	ن	*ẖ*	خ	*ẓ*	ظ
h	ه	*d*	د	‘	ع	*w*	و	*ḏ*	ذ
ġ	غ	*y*	ي	*r*	ر	*f*	ف		

Toile et photographie de Jean During par Haji Eldar Mikayilov (Bakou).

RTM N°10 3e de couv.indd 1 24/10/2016 11:58